

ABSTRACT

Title of Document: NARRATIVAS DE LA SUSPENSIÓN: UNA
MIRADA CONTEMPORÁNEA DESDE LA
LITERATURA Y EL CINE ARGENTINOS

Rocío F. Gordon, Ph.D., 2013

Directed By: Associate Professor, Laura Demaría, Department
of Spanish and Portuguese

This dissertation focuses on the theoretical and philosophical concepts of narration, experience, and the contemporary. In this study, I analyze works of Argentinean writers and film directors from the last two decades, principally those of Sergio Chejfec, Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Diego Meret and Lucrecia Martel. The dissertation examines how being contemporary is not only a condition of the present, but also a critical confrontation with our own time. Through the concept of *narrativa* I argue that seemingly plotless texts can still narrate experience even though experience can no longer be grasped - as elaborated by Walter Benjamin and Giorgio Agamben. As I understand it, *suspensión* refers to the possibility of narrating experience, in spite of the inherently ephemeral and fleeting nature of human experience in the present age. *Suspensión* is related to a way of narrating experiences without following a storyline because these narratives do not progress towards an end. They are not attached to any specific objective, a position that I connect to

Deleuze and Guattari's views on desire analyzing capitalism. For these authors, in our current society all desires are attached to a specific object of desire. Through the detachment of the narration from a linear plot and an end these narratives break from the dominant impositions of capitalism.

My dissertation explores how the selected works, by opposing the rapid pace of the technological and information era, "suspend" the linear plot. They choose instead to narrate through *duration*, which I define as a narrative that lingers in images (Chapter 2, Alonso y Chejfec), through *inertia*, a narrative that progresses following automated characters and moves forward through disjointed situations (Chapter 3, Rejtman), and through *pause*, a narrative that emphasizes inactivity and passivity (Chapter 4, Martel and Meret). In the context of entrenched neoliberalism and globalization, I propose these are three different aesthetics that show the sense of emptiness and lack of *shock* within our contemporary society. At the same time, I see these aesthetics as a way of dealing with the aforementioned features as they shed light on the shadows and obscurities of the present.

NARRATIVAS DE LA SUSPENSIÓN: UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA
DESDE LA LITERATURA Y EL CINE ARGENTINOS

By

Rocío F. Gordon

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2013

Advisory Committee:

Associate Professor Laura Demarúa, Chair
Professor Sandra Cypess
Associate Professor José María Naharro-Calderón
Professor Juan Carlos Quintero-Herencia
Professor Roberto Patricio Korzeniewicz

© Copyright by
Rocío F. Gordon
2013

A Sofía y Anita

Agradecimientos

Las trayectorias críticas están marcadas por encuentros y desencuentros con líneas teóricas, con lecturas (obligatorias o casuales), con sugerencias, con posicionamientos, con conversaciones formales o informales. Pero, sobre todo, por lo menos en mi caso, con encuentros con esas personas que dejan huellas en la experiencia de aprendizaje y que ayudan a formar la propia trayectoria, el propio mapa, los propios encuentros y desencuentros. Laura Demaría además de brindarme un nuevo espectro de aproximación teórica y crítica, fue la guía que me permitió crear y desarrollar un proyecto con mucha libertad y profesionalismo. Su pasión, su precisión crítica y su aliento constante hicieron que esta tesis “se suspenda” hoy, en este presente. Gracias Laura por empujarme y alentarme, por desestabilizarme y desviarme para poder precisar mis líneas analíticas, por dar –tantas veces– en el punto justo, por entender los vaivenes de este proceso.

Agradezco también el apoyo permanente de la profesora Sandra Cypess. A los profesores Juan Carlos Quintero Herencia y José María Naharro-Calderón por aceptar formar parte del comité. Sus comentarios y recomendaciones de mi propuesta fueron fundamentales para delinear el marco teórico de esta tesis. A Roberto Patricio Korzeniewicz por su amabilidad al participar como representante del decano y a Sergio Waisman por leer y comentar mi propuesta y por darme la oportunidad de entrevistar a Martín Rejtman con él.

Mi profundo agradecimiento a todos aquellos que estuvieron a mi lado durante diferentes etapas de escritura:

A Julio, por haber compartido gran parte de este proceso y haber estado incondicionalmente.

A Vero, por haber sido tan imprescindible en las primeras fases, por haberme ayudado a sortear las dificultades y porque sus sugerencias me llevaron a la suspensión.

A Ale, que me incentivó a seguir adelante.

A Chilita, por su afecto y por estar siempre pendiente.

A mis compañeras de ruta, Sofi y Kate, por el aliento recíproco y necesario.

A Jason, por tanto. Charlas, lecturas, risas, compañías, miradas, préstamos, críticas, consultas, shuttles de ida y de vuelta. Infinitas gracias.

A Elenis, por su sonrisa, por su cariño, por transmitirme siempre buena onda, por su acompañamiento continuo que me hizo sentir que no estaba sola en este proceso. Y por todo lo aquí inabarcable.

A mi familia, que cerca o lejos, se hace presente.

A Mary, que siempre está. Y a JJ que me consiguió las películas.

A Endrú, porque lo mejor de la realidad es la idiotez.

Índice

Agradecimientos	iii
Índice	iv
Introducción	1
<u>Capítulo I: Buscando presentes: Contemporaneidad, experiencia, narración</u>	10
Prometiendo definiciones: suspensión y narración	33
Creando genealogías	62
Recapitulando: narrar el presente	75
<u>Capítulo II: La duración como creación: La imagen-narrativa en Lisandro</u>	78
Alonso y Sergio Chejfec	
Libertad en acción	91
El hombre natural	101
Allá lejos	110
Donde está el tiempo	119
Contemplaciones	130
Escribir en imágenes	134
Fugacidad y permanencia	157
Lugares de abandono	169
Imágenes-narrativa	180
<u>Capítulo III: Estética de la inercia: El cine y la literatura de Martín Rejtman</u>	183
Vehiculizar la experiencia	184
Cine y literatura: una estética compartida	186
La trama: ir hacia ningún lugar	195
El mecanismo de los personajes	213
La superficie del presente	225
El contemporáneo desencanto final	238
<u>Capítulo IV: La inacción como acción: La pausa en Diego Meret y Lucrecia</u>	242
Martel	
Pausa en común	242
Escribir en la suspensión. Narrarse	247
Disritmias	253
Isla	259
Fábrica	261
La tensión suspendida	271
Presente inminente (o crónica de muertes anunciadas)	273
Acumulación de pulsiones	296
De piletas y camas: en la pausa	302
En/frentando la pausa	307
Conclusiones	309
Bibliografía	313

Introducción

“No hay, al principio, nada. Nada.”
(*Nadie, nada, nunca*, Juan José Saer)

Mi principio, mi nada, comienza con una anécdota, con una narración. Mientras trabajaba en la preparación de la propuesta de esta tesis, una amiga de Argentina me llamó y me preguntó qué estaba haciendo, sobre qué estaba trabajando. Después de dar muchas vueltas y de comprender que me encontraba en la encrucijada que implica explicar lo que uno está pensando, pude esbozar una respuesta. “¡Ah!”, me dijo mi amiga, “vas a trabajar el *nadismo*”. Me quedé pensando. Lo que llamaba *nadismo* era el nombre que ella misma le había dado a una tendencia, tal vez argentina, tal vez generacional, tal vez contemporánea, de responder a la pregunta “¿Cómo estás?” o “¿Cómo andás?” con un “*Nada*, bien, acá ando” o “*nada*, acá trabajando/estudiando/leyendo...”. Respondíamos con la palabra “nada”, empezábamos una conversación con “nada”, partíamos de un aparente vacío. Reflexionando sobre este comentario casual, advertí que todas aquellas preocupaciones que me habían despertado los libros y películas que integran el corpus de esta tesis –que hasta entonces las había definido como narrativas en las que “no pasa nada”- surgían también de mi propia experiencia o, mejor dicho, de una experiencia del presente que muchos compartíamos. ¿Por qué en una charla cotidiana recuperábamos una nada? ¿Acaso esa nada nos impedía responder? ¿Había algo detrás de ella? Más tarde me di cuenta de que esa nada, para mí, era, es, el lugar de apertura que encontramos para poder comenzar a narrar, a narrarnos, a narrar lo contemporáneo.

Así, en esa nada se iban uniendo las tres coordenadas principales de este trabajo: contemporaneidad, experiencia y narración. En términos muy simples, entiendo lo contemporáneo como aquello que nos permite ver las fisuras, las oscuridades del presente. Ser contemporáneo es pertenecer a un tiempo y alejarse de él o, incluso, ir en su contra para poder llegar, o intentar llegar, a él. Pienso la experiencia desde su imposibilidad, pero al mismo tiempo, me acerco a ella para recuperarla o para pensar si se puede recuperar algo desde su propia condición de imposibilidad. Comprendo la narración como algo que vendrá, como una promesa, como un devenir. Me distancio de los sentidos más clásicos de narración; narrar es, para mí, una búsqueda constante, un “ir” permanente.

Aquello que abre esa nada es lo que me interesa indagar. La incertidumbre, la indeterminación, las morosidades, las tensiones. Y de allí mismo surge el concepto de *suspensión*: de la exploración de narrativas que se distancian del presente para ver sus sombras, que intentan recuperar una experiencia desde su imposibilidad, que proponen la centralidad de una narración con una lógica propia. En una realidad donde dominan otro tipo de discursos – de la aceleración, de la definición, de la aparente inmediatez- estas narrativas están trabajando en lugares relegados, en espacios otros, con morosidad y demoras, con y desde la suspensión.

Puntos de partida

Entonces, este trabajo surge de aquellos libros y películas que me llamaron la atención por tener ciertas características en común y ser tan diferentes al mismo tiempo y en mi propia dificultad para poder definirlos o clasificarlos. A pesar de su diversidad, había algo que los unía. De ellos surgían grandes cuestionamientos -

¿cómo leer el presente? ¿Cómo representarlo? ¿Cómo ser contemporáneo en la actualidad?-, pero siempre de forma implícita, como si fueran ellos mismos respuestas tentativas a estas preguntas irresolubles. Así, Sergio Chejfec (1956), Lisandro Alonso (1975), Martín Rejtman (1961), Lucrecia Martel (1966) y Diego Meret (1977) confluyen en esta lectura como un modo de comenzar a mapear el presente. Cada novela, cada cuento, cada película, a su manera, plantea una construcción de mundo indeterminada en la cual, en algún punto, se produce una sensación de vacío. Sin embargo, ese vacío en vez de cerrar la posibilidad de narrar, abre otra posibilidad: la de una narración marcada por sus propias incertidumbres. La segunda toma de *Fantasma* (2006), película de Lisandro Alonso, permanece suspendida por casi tres minutos (2' 54") en un fundido en negro, con música instrumental de fondo. Así comienza una narración basada en una “nada” que se va a ir llenando, pero nunca definiendo, dejando perdurar una sensación de perplejidad o inestabilidad. Debo clarificar que hablo de “nada” muy cuidadosamente; si hay fundido en negro y hay música de fondo no podría plantear categóricamente un vacío. Lo postulo desde el lado narrativo-argumentativo: esta segunda escena quiebra cualquier tipo de hilo conductor. Y al igual que en este ejemplo, en los demás textos y películas que he seleccionado se produce una dificultad para encontrar un centro argumental, la trama parece tener un papel secundario y las acciones en muchos casos no tienen lógica causal: ponen en suspenso el sentido, generan extrañamiento, anulan la idea de obra total. A veces se trata sólo de temas, de imágenes, de instantes. Otras veces se trata de la concatenación infinita de acciones, de duraciones, de casualidades. Muchas veces no hay objeto ni objetivos. Sin embargo, no se produce

una ruptura sistemática o un descentramiento absoluto: las incertidumbres, y el suspenso que generan esas incertidumbres, se convierten en el sostén principal de estas narrativas.

Esto sucede en casi todas las novelas de Chejfec (capítulo 2) –diez publicadas hasta el momento- donde hay una tensión entre la proliferación de la escritura (las digresiones, la morosidad del relato) y una sensación de que no pasa nada. En la literatura de Chejfec los textos parecen suspenderse en el espacio “del narrar” a pesar de no tener una trama definida: son los otros elementos de la escritura (los recuerdos, las historias intercaladas, etc.) los que hacen que la narración avance. Es evidente que ya no se trata de “contar una historia”, sino de recuperar la escritura como forma de experiencia y de representación de la experiencia. En “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”, Martín Kohan habla específicamente de Chejfec y de la recuperación y validación de la “centralidad de la escritura” que se observa en sus novelas: “en libros como los de Chejfec [...] se acentúa la percepción de que están escritos (en el sentido, y con la intensidad, en que sólo puede estar escrita la literatura)” (9). Esa centralidad de la escritura es la que a mí me interesa rescatar: pensar cómo a partir de la eliminación de centros -la trama, por ejemplo- se construyen otros centros que luego serán descentrados generando un desplazamiento constante en el fluir de la narración. Algo similar sucede con *En la pausa* (2009) de Meret (capítulo 4), novela en la cual se pone de manifiesto la centralidad de la escritura en una narración que se basa en “retazos” y en la que la escritura se convierte en sí misma en motor narrativo.

En el cine de los últimos años o, como se ha clasificado, “el Nuevo Cine Argentino”,¹ se produjeron varias películas que constituyéndose con un minimalismo sutil presentan un mundo en el cual todo parece sostenerse en un gran vacío. Las películas de Martel (capítulo 4), especialmente *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), crean espacios y situaciones de tensión e incertidumbre que, a pesar de tener una trama unificadora –aunque por momentos no muy precisa como en *La ciénaga*–, generan inquietudes y vacilaciones. Las relaciones interpersonales y la interacción con el ambiente provocan una conmoción desde lo cotidiano como el lugar de los misterios e intensidades irresolubles. Por su parte, Rejtman (capítulo 3) en sus tres primeras películas *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2003) y en sus cuentos logra clausurar al instante todo proyecto de trama. Hay una proliferación y una concatenación exhaustiva de acciones, pero en vez de crear una lógica causal esperable, se crea un vacío, se ignoran cuáles son las metas de historia. La mayoría de los personajes de Rejtman parecen estar sueltos, suspendidos, en la realidad que los rodea, dejándose llevar por las situaciones, suscitando así una posible visión de mundo desganada, desengañada, donde “la nada” parece ser la gran puesta en escena. De manera muy diferente, también Alonso (capítulo 2) en *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008) logra construir mundos sostenidos solamente por el “dejar ser” a los personajes y el entorno, como si la cámara simplemente acompañara a los

¹ Me refiero a lo que fue llamado por muchos críticos el período de transformación que sufrió el cine argentino a partir de los noventa. Como analiza Gonzalo Aguilar en *Otros mundos* o varios autores en *El nuevo cine argentino*, la renovación no fue sólo estética sino que también se produjeron cambios en el nivel de la financiación de las producciones, por un lado y, por otro, aumentó la demanda de la carrera de estudios de cine, lo cual provocó una aproximación a las películas y el modo de concebirlas muy diferente al que se acostumbraba. Si bien la categorización “nuevo cine” se ha discutido y todavía genera cuestionamientos, no se pueden negar las modificaciones que se produjeron de los noventa en adelante y cómo a partir de ese momento se empezaron a consolidar nuevas formas de ver y hacer cine.

protagonistas y al paisaje. Con diálogos mínimos o casi nulos, tomas y escenas que duran más de lo esperado y una cámara en movimiento que genera quietud, se crean universos donde impera la pasividad y una supuesta inacción.

A partir de las características de estos autores y directores surge el cuestionamiento de cómo o dónde ubicar a estas narrativas tan heterogéneas y si es posible hacerlo. Todas ellas, ya sean fílmicas o literarias, crean un mundo en apariencia vacío o que no lleva a nada o sujeto a la inercia. Cabe destacar que en ningún caso se trata de un vacío en el sentido más literal del término, sino de un vacío como forma de creación y como mirada del presente. El propósito de mi trabajo es, entonces, hacer coincidir y corresponder conceptos, visiones, aproximaciones para una lectura posible de estas narrativas sin por eso clausurarlas en esas coincidencias. Intento aquí reflexionar sobre las posibilidades que brindan estos textos y películas de constituirse como narraciones en un presente donde toda narración ha sido supeditada a otras esferas. Recuperan el acto de narrar, pero desde lugares intersticiales donde las tramas centrales ya no funcionan como antes; se convierten en “excusas” de escritura/filmación, y son relevadas, para dar lugar a una narración que es eje de sí misma, que no se sostiene en argumentos, que se funda en sus propias motivaciones de continuidad. Esperas, dilaciones, sucesiones de hechos inconexos, detenciones, irresoluciones, digresiones, hacen de estos textos y películas *narrativas de la suspensión*.

Es importante aclarar que a lo largo del presente trabajo hago la distinción entre novela, cuento y película por una cuestión clasificatoria, pero todos ellos son para mí *narraciones* porque, como explicaré más adelante, en todas se recobra la

posibilidad poner en primer plano el acto de narrar por sobre otros discursos imperantes de la actualidad. En ellas, la trama no lleva a nada o sólo conduce a la duda o a lo incierto. Al caer la trama como fundamento, emerge la narratividad como nuevo eje, es decir, la narratividad representa la centralidad que el acto de narrar tiene en estos textos.² En estas narraciones ya no se trata solamente de “contar una historia” sino de recuperar la narración, el acto de narrar, como relato de la experiencia ya sea desde su recuperación, su imposibilidad o su pérdida. En la mayoría de las obras aquí seleccionadas hay una dificultad para definir su argumento: son obras que generan una imposibilidad de reducirlas a una trama única. Incluso aquellos libros y/o películas que tienen un claro hilo conductor no se pueden sintetizar en un tema, hacerlo significaría excluir o desplazar parte de sus elementos. Como si al decir “este libro/esta película se trata de” se supiera que se dejan muchas cosas esenciales, hasta vacíos, de lado. En definitiva, son obras que no terminan de concluir y no se dejan concluir.

En este sentido, tendré puntos de coincidencia con lo que plantea Sandra Contreras en su libro *Las vueltas de César Aira*. Allí, la crítica postula la vuelta al relato de este escritor argentino y su “recuperación del impulso narrativo” (12) que, aclara, no debe confundirse con una “vuelta posmodernista a la narración –vuelta a la intriga y a los géneros, también vuelta al pasado y a la tradición” (12) que se posiciona *después* de las vanguardias. Contreras, propone una vuelta al relato *atravesada* por las vanguardias. Es decir, la potencia narrativa que Contreras percibe en Aira es la potencia del seguir, de ir hacia delante, de continuar; es la potencia de la

² Definir la narratividad es complejo porque se han escrito numerosos trabajos sobre el tema, especialmente desde la narratología. Algunos de ellos los analizaré más adelante. En este caso sólo utilizo esta palabra como una forma de posicionar a la narración en primer plano.

invención. Potencia signada por el anacronismo, característica que también se advierte en las obras del presente corpus porque ellas parecen estar a destiempo de su propia actualidad.

En lo que llamo *narrativas de la suspensión* se produce una dificultad para encontrar el centro porque, como dije, la trama parece tener un papel secundario y las acciones, a veces, no tienen lógica causal. Sin embargo, en estas narrativas no hay una ruptura total o un descentramiento absoluto. En ellas siempre hay algo de que sostenerse, tal como se plantea en el epígrafe de *El espacio literario* de Maurice Blanchot: “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso” (s/n). Propongo así la narración como centro fijo y no fijo, que sostiene, pero que también deja caer. Que presenta cuestionando la representación. Que atrapa y agobia. Que se detiene y se mueve. Que narra describiendo. Que promete sin promesa. Que se funda desde la imprecisión. Que se ubica en los confines. La narración se postula, entonces, como un espacio intersticial desde el cual se puede realizar una lectura de la contemporaneidad: frente a la abundancia, mediatización y aceleración del presente, estas narrativas de la suspensión presentan una visión de mundo donde el “no pasa nada” es lo que permite narrar.

A lo largo del primer capítulo presentaré la perspectiva teórica con la que me aproximo al corpus y desarrollaré tanto el concepto de *narrativa* como de *suspensión*. En los siguientes capítulos analizaré los diferentes dispositivos que se plantean en

cada una de estas narrativas. El segundo capítulo se centrará en el concepto de *duración* en las obras de Alonso y Chejfec. El tercero en la *inercia* de las películas y cuentos de Rejtman. Y el cuarto girará en torno a la idea de *pausa* en Martel y Meret.

Capítulo I

Buscando presentes: contemporaneidad, experiencia, narración

“[No somos más que un conjunto
de sucesivas desaveniencias con la realidad]”
(*Lenta biografía*, Sergio Chejfec)

En la introducción de su libro *Espectáculos de realidad*, Reinaldo Laddaga afirma: “nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna” (21-22). De alguna manera, mi intención es continuar esta línea de lectura ya que busco, al igual que Laddaga, un “imaginario en formación”. En esa búsqueda, uno de los principales problemas que se me presentan, y que considero de esencial importancia, es cómo definir el presente, lo contemporáneo. Se podría decir sin duda que todos los escritores y cineastas elegidos para conformar mi corpus son contemporáneos. Pero, ¿qué significa esto? ¿En base a qué se puede afirmar eso? ¿Es una cuestión de generación o de época o de proximidad? ¿Es una forma de mirar? ¿Es una forma de narrar?

Según Giorgio Agamben la contemporaneidad “es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiera a este a través de un desfase y un anacronismo” (2010 77). Ser contemporáneo es “aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (2010 78). En este sentido, considero que lo que caracterizo como “suspensión” es el elemento fundamental que comparten los autores y directores de mi corpus y es lo que me permite clasificarlos como contemporáneos. Sus libros y películas dejan ver la

oscuridad de la que habla Agamben. Según Daniel Link, “La relación con la contemporaneidad nos exige que nos coloquemos en relación de escucha (y de silencio expectante) respecto de esa pregunta sombría que desencadena lo intempestivo (el canto de las sirenas)” (416). La suspensión podría pensarse como un tipo de “escucha”, como aquello que es capaz de ver, de escuchar, más allá de lo aparentemente dado. Se puede pensar que estamos en una época que parece por momentos demasiado marcada por los “posts” o por el gran advenimiento de la era informática y digital, mientras que en otros momentos parece totalmente inmersa en ese tiempo “intempestivo” que plantea Link. La suspensión sería una manera de confrontación con esta época que parece haber perdido su propia mirada crítica. Pienso aquí, por ejemplo, en el gran cuestionamiento que plantea Julia Kristeva en “¿Cuál rebeldía hoy?” en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Según Kristeva nos encontramos hoy en un nuevo orden económico, normalizador y pervertible. Un orden que permite una robotización y un adormecimiento en diferentes niveles, pero sobre todo a nivel cultural. Su preocupación reside en que si la rebeldía es una característica inherente a la cultura, es algo que definitivamente se está perdiendo: la cultura-rebeldía (como ella la llama) es la única que podría “despertarnos” de este nuevo orden. En este sentido, creo que las narrativas de la suspensión presentan una mirada crítica de la contemporaneidad porque no sólo proyectan ese adormecimiento de diferentes maneras, sino que proponen otra manera de recuperar aquella visión crítica (o rebelde, en términos de Kristeva) que se ha perdido. En *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, por ejemplo, este adormecimiento se puede observar claramente en los personajes que se encuentran sumidos en un permanente

sopor y que en ambas películas representan a la clase media-alta, Mecha y Verónica. En las películas de Martín Rejtman, *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*, hay una especie de robotización de los personajes que se presenta a través de los diálogos (forzados, entrecortados, artificiales) y en su forma de relacionarse con los demás y con la realidad. En general, se trata de personajes que se dejan llevar por lo que pasa a su alrededor, como si no tuvieran capacidad reflexiva propia. En Sergio Chejfec y Lisandro Alonso, esta idea de adormecimiento se relaciona más con la construcción discursiva de sus obras siendo la morosidad narrativa su característica fundamental.

Aunque parezca paradójico, en Latinoamérica y en Argentina en particular, este proceso de normalización no se produjo durante las dictaduras militares sino posteriormente. No es casual que Kristeva se cuestione por la rebeldía “hoy” –en los años noventa, post-dictaduras- y no durante los sesentas/setentas. En aquellos años la rebeldía era incuestionable en el sentido de que estaba presente en las diferentes esferas sociales, culturales, políticas. Según la crítica, son las democracias postindustriales y postcomunistas las que brindaron las condiciones para la formación de este nuevo orden normalizador y la disolución de las grandes ideologías. Si bien el lugar de enunciación de Kristeva dista bastante de las realidades latinoamericanas, su idea del orden normalizador parece pertinente también en esa parte del mundo. En *Ni apocalípticos ni integrados*, Martín Hopenhayn analiza precisamente el estado de una sociedad latinoamericana desencantada que ha renunciado a la voluntad de ruptura y en la que “la falta de utopías no es sólo la disolución de los sueños, sino también la perpetuación de una vigilia somnolienta y puntillista” (19).

El neoliberalismo se consolidó en Latinoamérica y en el mundo hacia fines de la década de los ochenta llegando a su auge a mediados de la década de los noventa. Este modelo económico -o ideología o doctrina- propone que el bienestar del hombre se logra liberando los emprendimientos empresariales en un marco institucional que proteja los derechos de la propiedad privada y el libre comercio (Harvey 2005 2). El rol del Estado es, entonces, asegurar el apropiado funcionamiento de los mercados para garantizar la propiedad privada. Así, las “monedas corrientes” del neoliberalismo fueron la desregularización del mercado, las privatizaciones y el completo abandono por parte del Estado en cuestiones sociales (Harvey 3). Y todo esto trajo consigo una anulación de las dinámicas anteriores y una nueva “ética”:

The process of neoliberalization has, however, entailed much “creative destruction”, not only of prior institutional frameworks and powers (even challenging traditional forms of state sovereignty) but also divisions of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart. In so far, as neoliberalism values market exchange as “an ethics in itself, capable of acting as a guide to all human action, and substituting for all previously held ethical beliefs”, it emphasizes the significance of contractual relations of the marketplace. (Harvey 3)

Y para lograrlo se necesitan tecnologías de la información que puedan sostener todo este sistema de acumulación, almacenamiento y transferencia de capitales en el mundo global. Por esto, las políticas neoliberales tienen un alto interés en usar y

desarrollar nuevas tecnologías, creando, de alguna manera, una “sociedad informática” (Harvey 3-4).

En Argentina el caso paradigmático es el del menemismo. La presidencia de Carlos Menem (1989-1999) estuvo marcada no sólo por fuertes políticas neoliberales como el Plan de Convertibilidad, un régimen de altas privatizaciones y modernizaciones a nivel industrial y de servicios, flexibilización laboral, la liberalización de la inversión extranjera y desregularización del mercado (por nombrar algunas),³ sino también por una corrupción desmedida, intimidación y control, desigualdad y polarización económica y social, desempleo, amansamiento (casi hasta la aniquilación) del pensamiento crítico a partir de la fragmentación y desmovilización de la acción colectiva, de la militancia política y de las agrupaciones de derechos humanos, por ejemplo. El adormecimiento y robotización fueron las estrategias para mantener apaciguada a la sociedad a favor del enriquecimiento –casi siempre ilícito- de unos pocos (argentinos y extranjeros) y del dominio político, por supuesto. Pero el adormecimiento y la robotización no fueron sólo estrategias sino también las tremendas consecuencias de este gobierno normalizador (o encubiertamente totalizador). En este contexto neoliberal específico y en uno más complejo que todavía dialoga con la modernidad, como explicaré en breve, ubico a las narrativas de la suspensión.

³ “La convertibilidad y la sobrevaluación del peso hicieron difíciles las exportaciones industriales (...) La reducción arancelaria y la supresión de subsidios liquidaron la industria ineficiente pero afectaron también al segmento de las que, aprovechando la facilidad crediticia, se modernizaron y reequiparon. Unas y otras contribuyeron a la pérdida de empleos –por desaparición o sustitución tecnológica-, al igual que las empresas del estado, que al transferirse a manos privadas eliminaron muchísimo personal excedente. Varios grupos empresarios, antiguos contratistas del estado, ingresaron en las empresas privatizadas, junto con operadores y grupos financieros internacionales; no está claro cuánto hubo allí de manejo capitalista eficiente, cuánto de apropiación de activos baratos y cuánto de nuevos negocios monopólicos. En suma, se trata de un balance complejo, con algunos pocos ganadores y muchos perdedores” (Romero 90-1).

En “Narrathon”, Juan José Saer plantea que “Compartiendo, gris, la ceguera de millones, de cientos de millones, la noche oscura de la opresión, el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella” (150). Más adelante agrega: “un narrador ha de cerrar los ojos a su tiempo, esto significa más bien que ha de tenerlos bien abiertos y que ha de ser capaz de juzgar, en los textos y no en las teorías, la pertinencia de la búsqueda a que se entregan sus contemporáneos” (153). Y esto es, creo, lo que hacen Chejfec, Rejtman, Martel, Meret y Alonso en sus obras. Todos ellos, de distintos modos, se enfrentan con el presente, lo examinan y lo afrontan, no para incorporarlo directamente en sus narrativas, sino para que sus narrativas se construyan desde ese enfrentamiento. En lo contemporáneo, entonces, está inscripta la rebeldía de la que hablaba Kristeva. Como dice Saer, el gran enemigo del narrador es su propio tiempo, por lo tanto, es “*contra* él que deberá trabajar para ser, paradójicamente, más tarde, su mismo tiempo” (152).⁴ Ser contemporáneo implicaría ser consciente de las oscuridades y de las imposibilidades del presente, incluso de “ser presente”: “el presente no es otra cosa que la parte de no-vivido en cada vivido, y lo que impide el acceso al presente es precisamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su cercanía excesiva) no hemos logrado vivir en él. La atención a ese no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos” (Agamben 2010 80). Ahora bien, ¿cómo definir este presente? ¿Es acaso posible delimitarlo?

⁴ Aquí resuena un poco Nietzsche cuando recomienda no leer las biografías que tienen en su título “El señor tal y su tiempo”, sino aquellas como “Un luchador *contra* su tiempo” (*Segunda consideración intempestiva* 92, resaltados míos).

Toda contemporaneidad tiene un presente. Es el tiempo cercano, casi palpable, pero que, a su vez, cuesta mucho comprender. Este presente no está sujeto a determinaciones cronológicas. Es un tiempo que se vive y que se escapa permanentemente, por eso es tan complejo y difícil de describir. No hay un presente específico que esté atado a la contemporaneidad y, al mismo tiempo, lo contemporáneo pertenece o se genera en un presente específico. El presente de la contemporaneidad puede congeniar con o representar una época, pero en general se trata de un momento o un instante que está fuera de toda temporalidad diacrónica o, incluso, sincrónica. Más aún, el presente del contemporáneo es aquel que todavía permanece distante, apartado, de alguna manera, de la historia. El problema que surge al intentar elaborar una categoría de presente en relación a las narrativas de la suspensión es que me encuentro en la paradoja inevitable de tener que adscribirlas a un momento histórico. A pesar de que estas narrativas quiebran ellas mismas una concepción lineal o progresiva del tiempo, en mi lectura debo enmarcarlas en un “hoy”, en una “actualidad”, que me permitirá exhibir su contemporaneidad en el sentido crítico. Porque estas narrativas pertenecen a su tiempo, a nuestro tiempo, a la llamada postmodernidad, a ese fin del siglo XX y principios del XXI. Esta circunscripción no se debe solamente a que las obras analizadas fueron realizadas durante este período, sino a que todas ellas presentan una visión contemporánea de él. Mi desafío a lo largo de este trabajo radicará en hacer coincidir –o hacer “estallar”– esta lectura sujeta a una cronología y la ruptura de toda concepción progresiva y teleológica del tiempo (concepción que, después de Nietzsche, resulta inviable).

El presente al que me referiré será simultáneamente un presente fechado y contemporáneo. Un presente que lee su tiempo histórico para cuestionarlo y fracturarlo. Para esto propongo un acercamiento a esta época postmoderna desde el diálogo con los grandes planteos de la modernidad. En ese entrecruzamiento se produce una ruptura que evita que el concepto de presente se convierta en una categoría confinada y clausurada. Hay que pensar que *moderno* no sólo significó *presente* inicialmente,⁵ sino que la modernidad en sí se estableció como el cuestionamiento por el presente y cómo representar el presente (Boym 23). Como explica Michel Foucault en “¿Qué es la Ilustración?”, la modernidad puede ser considerada como una actitud reflexiva sobre el presente más que como un período de la historia: “Por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad” (341). Porque, al igual que el concepto de lo contemporáneo, la modernidad, desde su propia formación se encuentra en lucha con actitudes de “contra-modernidad”, es decir, en la misma modernidad está presente su propia mirada crítica (Foucault 341-2).⁶ Es por esto que no me interesa tanto precisar o diferenciar lo moderno y lo postmoderno –que tuvo y tiene un campo de discusión extensísimo y que cada vez se piensa menos como dicotomía- sino establecer sus relaciones de crítica, de yuxtaposición, de contemporaneidad. Si me atrevo a hablar de postmodernidad es porque no se puede negar como condición histórica diferente a

⁵ Según Matei Calinescu en *Five Faces of Modernity*, la idea de modernidad nació en la Edad Media. En esa época, “*Modernus* designated a man of the day, a newcomer, while *antiquus* referred to anyone whose name had come down from the past” (59).

⁶ Foucault retoma el texto homónimo de Kant publicado en 1784. Allí se postulaba la Ilustración como el momento de madurez –la Ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad- a partir del cual el hombre podía valerse por el propio entendimiento y capacidad de pensar. Para Kant la Ilustración es un escape, es la salida del estado de tutela a través del pensamiento racional. Foucault no sabe si algún día alcanzaremos el estado de madurez, pero rescata el sentido de interrogación crítica sobre el presente que propone Kant y que, según él, ha continuado por los últimos dos siglos (Foucault 351).

la modernidad, aunque, como plantea Andreas Huyssen “El postmodernismo está muy lejos de volver obsoleto al modernismo. Al contrario, arroja sobre éste una nueva luz y se apropia de muchas de sus estrategias y técnicas, insertándolas y haciéndolas funcionar en nuevas constelaciones” (375).⁷ Esa es precisamente la relación que me interesa rescatar, la que ilumina el presente, incluso para ver sus oscuridades. Entonces, aunque resulte contradictorio, las narrativas de la suspensión se circunscriben a un “hoy”, a una “actualidad”, a una “postmodernidad”, pero desde su contemporaneidad se enfrentan a ese presente proponiendo nuevas o diferentes formas de concebirlo. En algunos casos se tratará de formular un tiempo fuera de tiempo desde la recuperación de la duración como en Chejfec y Alonso,⁸ en otros será la postulación de una inercia capaz de superar el automatismo como en Rejtman, la puesta en escena de las tensiones cotidianas como en Martel o, incluso, la misma pausa como posibilidad de acción en Meret. Así, en las narrativas de la suspensión el presente se abre generando múltiples posibilidades, hasta las imposibles.

Sacar al presente de su linealidad histórica, exponer sus fisuras. Eso es lo que plantea Walter Benjamin en muchos de sus escritos, sobre todo en “Tesis de la filosofía de la historia”. En este texto Benjamin sugiere al presente no como una instancia de culminación dentro del *continuum* de la historia sino como un intersticio

⁷ Adhiero a la hipótesis de Huyssen que dice que “lo que se advierte en un nivel como la última moda, producto publicitario y espectáculo vacío y falso, forma parte de la lenta transformación cultural de las sociedades occidentales; un cambio en la sensibilidad para el cual el término “postmodernismo” resulta en efecto, por lo menos por ahora, absolutamente adecuado. Podrá discutirse la naturaleza y profundidad de esa transformación, pero la transformación existe. No quiero ser malinterpretado. No estoy diciendo que se haya producido un cambio general de paradigma en los órdenes cultural, social y económico; cualquier afirmación semejante sería insostenible. Pero en una zona importante de nuestra cultura se verifica un cambio en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas que permite distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones que difieren de las del período precedente” (311-2).

⁸ Sigo aquí la idea de “time out of joint” de Jacques Derrida y la de duración de Henri Bergson. Ambas serán elaboradas en el segundo capítulo.

o un hiato en el cual el pasado se “actualiza” en el presente a través de constelaciones y, al mismo tiempo, el presente se presta como umbral hacia el futuro. Para Benjamin, el historiador que deje de comprender la historia como una sucesión de hechos causales, podrá asir “la constelación en que su propia época ha entrado con una [época] anterior enteramente determinada. Funda así un concepto del presente como ‘tiempo-ahora’, en que están regadas las astillas del [tiempo] mesiánico” (65). De esta manera, el presente deja de ser una categoría plena o cerrada para convertirse en un “ahora” potencial destruyéndose así la idea de presente como “lo inmediato”. Es por esto que para Benjamin pensar el presente, pensar en el presente, implica no sólo examinar una idea de tiempo sino también involucrarse en una problemática de la experiencia porque si el presente deja de ser el lugar de la inmediatez, de la presencia absoluta, contigua y progresiva, la categoría de experiencia no puede seguir siendo comprendida de la misma manera.

Benjamin planteó a lo largo de diferentes y ya conocidos ensayos que la modernidad conlleva una dilución de la experiencia.⁹ Sucede que, como dice en “Experiencia y pobreza”, a principios del siglo XX los que han tenido experiencias ya no pueden expresarlas: “la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (167-8). Siendo una de las razones de esta pobreza el desarrollo de la técnica, para Benjamin, la nueva forma de

⁹ Me refiero a “Experiencia” (1913), “Experiencia” (1932), “Experiencia y pobreza” (1933), “El narrador” (1936) y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939).

comunicación, la información, está muy lejos del arte de narrar. Mientras la información se conforma a base de lo cercano y lo inmediato, la narración es la posibilidad de “traer” lo lejano y mediar la experiencia. En “Sobre algunos temas de Baudelaire” expone que “[L]o que le importa a [la narración] no es transmitir el puro en sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen” (127). Para Benjamin hay una correlación entre la dilución de la experiencia y la de la narración, si la experiencia está en trance de desaparecer es porque se ha perdido la capacidad de intercambiar experiencias (“El narrador”). La narración permite expresar la experiencia, pero también conformarla: la narración ilumina el presente, produce movimiento porque ella misma es el hiato que lo une al pasado y al futuro. Además, la narración “no se entrega completamente. Guarda recogidas sus fuerzas y es capaz de desarrollarse luego de mucho tiempo” (“El narrador” 195). Por el contrario, la información inmoviliza el presente, lo retiene en su acontecimiento, le impone las trabas del avance histórico: la información nunca puede ser experiencia porque es algo siempre ya acontecido. Por esto para Benjamin la información es impermeable a la experiencia: no la puede traspasar, no la puede transmitir. La información convierte al acontecimiento en fenómeno histórico porque, como plantea Nietzsche, “una vez dilucidado en su totalidad y reducido a un fenómeno del conocimiento, está muerto para quien lo ha comprendido” (27).

En los ensayos de Benjamin se presenta un concepto clave -y ambiguo- para comprender la idea de experiencia en la modernidad: el *shock*. En primer lugar, el *shock* es aquello, traumático, que hace que la experiencia no pueda ser expresada

(como es el caso del mutismo posterior a la guerra). En la modernidad, el *shock* es una consecuencia de los desarrollos tecnológicos y científicos –del pensamiento racionalista y mecanicista- y de la industria capitalista. Es decir, es aquello que hasta el momento no se concebía realizable o asequible y de repente, lo es. En este sentido, la información formaría parte y, a la vez, generaría este imaginario de progreso continuo. Sin embargo, este *shock* lentamente se convirtió en algo cada vez más consciente, todavía no tan esperable o previsible como en la actualidad, pero sí como algo que de a poco comenzó a formar parte de las vivencias cotidianas y dejó de constituirse como experiencia en sí. La diferencia entre vivencia y experiencia Benjamin la marca distinguiendo los términos en alemán *erlebnis* y *erfahrung*. El primero se refiere a los acontecimientos singulares, extraordinarios, que no se van a repetir significativamente en el transcurso del tiempo. Ese sería el terreno de lo cercano, de lo inmediato y, por lo tanto, de la ciencia y de la información. El segundo término se refiere a algo más durable o eterno: es una búsqueda constante, un aprendizaje. Es por esto que aquí se ubica la narración, porque la experiencia entendida como *erfahrung* requiere una distancia que permite, entre otras cosas, la visión crítica.

Entonces, para Benjamin, cuando el *shock* más participe de la vida moderna, habrá menos experiencias (*erfahrung*) y más vivencias (*erlebnis*). Fue Charles Baudelaire en su poesía quien intentó transformar en experiencia al *shock* que se estaba convirtiendo en vivencia colocándolo “en el corazón mismo de su trabajo artístico” (“Sobre algunos...” 132). Benjamin plantea que Baudelaire se apropió en su poesía de la experiencia del *shock* de la modernidad y, de esa manera, la ha rescatado

del automatismo imperante de la época. En *Estancias* Agamben explica que “Baudelaire comprendió que si el arte quería sobrevivir a la civilización industrial, el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del *choc*: de este modo habría logrado hacer de la obra el vehículo mismo de lo inasible y restaurar en la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad” (2006 88). Aquí se ve claramente por qué Baudelaire fue un contemporáneo: se enfrentó a su presente y lo sacó de sus barreras porque, a través del *shock*, reinstauró la posibilidad de la experiencia en un presente que se venía restringiendo a la superficialidad de la experiencia –como vivencia, *erlebnis*- de las primicias de la modernidad técnica, de la máquina, de la industria, de la sociedad burguesa en rápido crecimiento.

Ahora bien, ¿qué sucede en la actualidad? ¿Hay novedad en este presente o el *shock* se ha reducido por completo a *erlebnis*? ¿Dónde queda la narración cuando la información se ha convertido en el discurso dominante? ¿Cómo experimentar “lo nuevo” cuando ya no hay novedad que sorprenda? ¿Cómo replantear la noción de experiencia después del fracaso de las ideologías y el triunfo del capitalismo? ¿Dónde encontrar duración en la era de la velocidad digital e informática? La pregunta que surge es si en la actualidad no nos encontramos frente al mismo dilema que plantea Marshall Berman, retomando a Nietzsche, cuando dice que “[L]a humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades” (8). Quizás la diferencia radica en que en la postmodernidad la abundancia de posibilidades se convirtió en la norma, es decir, el *shock* de la modernidad del que hablaba Benjamin dejó de ser un

trauma. Se produjo una habituación tal que esa abundancia de posibilidades funciona como homogeneizador de la sociedad a través de la ilusión de libertad absoluta. Es el resultado del poder del mercado que impone sus normas y manipula los discursos para hacer creer que somos dueños de nuestras elecciones y experiencias. En *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky habla de un “proceso sistemático de personalización” dado a partir de la seducción que ofrece el mundo postmoderno. La personalización “reduce los marcos rígidos y coercitivos, funciona sibilamente jugando la carta de la persona individual, de su bienestar, de su libertad, de su interés propio” (19). En términos más simples, la personalización es aquello que lleva todo al nivel del individuo y de lo privado; la gran multiplicidad y diversidad de ofertas que generan una idea de libertad, accesibilidad, flexibilidad, permisión, movilidad, inmediatez. Claro que esta seducción no es más que una “*destrucción cool* de lo social por un proceso de aislamiento que se administra ya no por la fuerza bruta o la cuadrícula reglamentaria sino por el hedonismo, la información y la responsabilización” (24). De forma similar al sistema normalizador de Kristeva, “el proceso de personalización es un nuevo tipo de control social liberado de los procesos de masificación-reificación-represión” (24). Es, básicamente, el efecto de lo que en la postmodernidad se viene llamando como sociedad postindustrial, electrónica, digital, virtual, de consumo, de los *mass-media*, de la información, de la alta tecnología, del espectáculo, del capitalismo tardío o, más recientemente, sociedad neoliberal: todas estas designaciones comparten la ilusión de abundancia que conlleva, al igual que en la modernidad, o tal vez exacerbada, una gran ausencia de valores.

Por esto considero que en estos sistemas de normalización y personalización, perduran –metamorfosados- los metarrelatos de los que habla Jean François Lyotard en *La condición postmoderna* y que los contemporáneos -tanto en la modernidad como en la postmodernidad- miran con desconfianza. Según Lyotard la modernidad está fundada en los metarrelatos de la emancipación progresiva de la razón y de la libertad (relato cristiano, relato especulativo, relato capitalista, relato iluminista) y su función es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las formas de pensar. Para Lyotard la postmodernidad ya no cree en los metarrelatos, los considera inviables o consumados y postula que en el espíritu postmoderno se legitiman otros relatos que no están fundados en grandes principios sino en minirrelatos. Primero, hay que precisar que la modernidad se fundó en esos metarrelatos, pero sus contemporáneos ya desconfiaban de ellos: Nietzsche es el ejemplo más evidente. Segundo, si bien hoy parecería no haber grandes principios ya que el saber está diluido y diseminado gracias a la tecnificación de almacenamiento y circulación de la información, los proyectos modernos de dominación siguen en pie utilizando la proliferación de relatos como instrumento de legitimación de una sociedad de consumo en la cual la manipulación se ejerce de formas más cínicas¹⁰ (como la apariencia de libertad de elección o el acceso al saber), anulando hasta la posibilidad del trauma (*shock*).

Se ha logrado manejar hasta el deseo, como lo plantean Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*: “Es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía del mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de la producción”

¹⁰ Tomo el término de Deleuze y Guattari que llaman “edad del cinismo” a esta edad de la acumulación del capital (*El Antiedipo* 232-3).

(35). El deseo se controla porque se lo impone como el miedo al carecer y porque se lo codifica, se le otorga un objeto (en el capitalismo todo está codificado y representado para ser consumido).¹¹ El vacío, entonces, es un elemento de poder. Por un lado se utiliza el vacío como temor –miedo a la carencia- y, por otro lado, se anula la posibilidad de desear sin objeto, de desear vacío. Y esto lleva, entre otras cosas, a una “imbecilidad organizada” (243). Como consecuencia, se aniquila también la potencia revolucionaria, lo cual hace más pertinente la pregunta de Kristeva sobre el lugar de la rebeldía –y yo agrego- y del *shock* en la actualidad.¹²

Hoy en día, ya nada parece sorprendente, todo avance tecnológico es esperable, toda información de “último momento” se vuelve obsoleta rápidamente. La novedad que causaba *shock* en el siglo XIX, hoy forma parte de las expectativas generando, así, una especie de vacío constante. Por un lado lo nuevo no alcanza, lo nuevo ya no es suficientemente nuevo y, por otro lado, hay un acostumbramiento que elimina la espera de lo novedoso, porque esto ya no llama la atención. Lipovetsky plantea que la sociedad postmoderna “es aquella en que reina la indiferencia de la masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación” (9). ¿Dónde, entonces, encontrar la perplejidad o, incluso, la experiencia de lo nuevo o la experiencia en general? Lipovetsky mismo se lo pregunta, “¿Qué es lo que todavía puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la

¹¹ Según Deleuze y Guattari el vínculo entre el capitalismo y el psicoanálisis reside en que el “descubrimiento de los flujos decodificados y desterritorializados es el mismo que el realizado por la economía política y en la producción social, bajo la forma de trabajo abstracto subjetivo, y el realizado por el psicoanálisis y en la producción deseante, bajo la forma de libido abstracta subjetiva” (312).

¹² “[El capitalismo] siempre opone nuevos límites interiores al poder revolucionario de los flujos decodificados” (*El Antiedipo* 254).

plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto como ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares” (40). Siguiendo esta línea de pensamiento, se puede suponer que en la actualidad nada acontece o puede acontecer: todo se ha llevado al nivel de la *erlebnis*, todo ya ha sucedido. Así lo describe Agamben en *Infancia e historia*: “El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (8). No *pasa* nada, todo *ha pasado*.

Esta situación que hoy resulta tan habitual es una derivación de la expropiación de la experiencia por parte de la ciencia moderna. Esta última nace y responde a la pérdida de la certeza y, como consecuencia, a la necesidad que surge de demostrar y justificar de forma cuantitativa la realidad. Esto produjo una desvalorización de la experiencia que hasta el momento era independiente del discurso científico. Ciencia y experiencia estaban diferenciadas; el sujeto del cual dependían era distinto: “Sujeto de la experiencia era el *sentido común*, presente en cada individuo [...] mientras que el sujeto de la ciencia es el *noûs* o el intelecto agente, que está separado de la experiencia” (Agamben 2007 15). La búsqueda de la certeza hace que la ciencia moderna anule esa separación y la funda en un nuevo sujeto, el *ego cogito* cartesiano que une alma e intelecto (*psyché* y *noûs*). Esta es probablemente una de las crisis más significativas que acarrea la modernidad y que ya la planteaba Montaigne en sus *Ensayos* cuando afirmaba la incompatibilidad de la experiencia con la certeza (Agamben 14). Para Montaigne, dice Martin Jay en *Cantos de experiencia*, “definir de manera unívoca o razonar deductivamente equivalía a

entorpecer el proceso impredecible del aprendizaje, que hacía tan valiosa a la experiencia” (39). En este sentido, el sujeto de la ciencia moderna lleva a la experiencia al nivel de lo dado, de lo conocido, de lo ya acontecido –como sucede con la información. En cambio, la experiencia pre-moderna no se podía prever porque no se podía conocer algo con certeza: se trataba de un aprendizaje continuo a través del padecer. No sorprende, entonces, que las narrativas de la suspensión, al replantear una noción de experiencia, recurran a lo indeterminado, a lo indefinido, a lo abierto, ya que la incertidumbre es inherente a esa concepción clásica de experiencia. Es así como las narrativas de la suspensión continúan explorando esta problemática que interpela a artistas e intelectuales desde los comienzos de la modernidad. El conocimiento no se produce por la experiencia, ni la experiencia produce conocimiento: la experiencia está desligada del conocimiento porque tiene cualidades que no se pueden medir con parámetros que no le son propios. Las narrativas de la suspensión abren la posibilidad de volver a la experiencia o, mejor dicho, plantean una cierta necesidad de recuperar aquello que le es particular y que fue extraído de su esfera. Pero esta vez parece haber una conciencia de esa imposibilidad, como si lo imposible pudiera, ahora, formar parte de un nuevo tipo de experiencia. El detenimiento, el vacío, la suspensión misma, son formas que brinda la narración para formular una apertura de la experiencia desde la contemporaneidad. Es por esto que las narrativas de la suspensión recuperan, a su medida, esa idea de narración benjaminiana que no se basa en lo que pasó sino en las huellas de un devenir.

Benjamin decía que las personas que no están aburridas no pueden contar historias. Pero también comprendía que ya no había lugar para el aburrimiento en la

vida moderna (“The Handkerchief” 658). Hoy se podría decir que el aburrimiento se ha aniquilado. La accesibilidad a los medios de comunicación, al espectáculo, al consumo, a la tecnología y la acumulación de las vivencias hacen cada vez menos probable el aburrimiento. ¿Esto significa que ya no hay lugar para la narración? No lo creo. Con las narrativas de la suspensión intento demostrar que todavía se puede narrar. Estas narrativas hacen del aburrimiento una forma de narrar dialogando con este presente que, a pesar de abrumar con miles de bytes de información diaria, parece siempre el mismo. Hay una sensación de que pasa mucho, pero en realidad no pasa nada. En la complejidad de esa tensión se encuentra la suspensión. En medio de un mundo dominado por la aceleración, estas narrativas vendrían a abrir nuevas formas de percibir ese mundo y de recuperar la posibilidad de narrar desde la morosidad y el detenimiento, desde la inercia, desde la incertidumbre.¹³ Claro que lo que estarían replanteando también son las concepciones mismas de experiencia y narración. En ellas el “no pasa nada” es el elemento fundamental que les permite constituirse desde la eventualidad o el devenir: en ellas, al contrario de lo que sucede con la información, todavía todo puede acontecer. Lo mismo sucede con el vacío. Mientras que el psicoanálisis y el capitalismo implantan una soldadura entre el deseo y la carencia que origina un “deseo a fines, finalidades o intenciones colectivas y personales” (Deleuze y Guattari 353), las narrativas de la suspensión no le tienen

¹³ En su libro *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad*, Daniel Noemi Voionmaa explora cómo ciertas producciones artísticas funcionan, justamente, como contrapartida de la velocidad imperante. La estética de la pobreza que propone se fundamenta en una resistencia generada por detenciones, morosidades, estancamientos: “la noción de resistencia reside en el post-poner-se, diferir y divergir a/de la velocidad absoluta” (186). Si bien presentaré puntos divergentes con respecto a lo que postula Noemi Voionmaa (la postautonomía, por ejemplo), comparto esta visión. Las narrativas de la suspensión también pueden ubicarse en un lugar de resistencia, proporcionando diferentes maneras de contrarrestar la velocidad del mundo globalizado.

miedo a la carencia, por el contrario, hacen de la carencia algo propio que las libera de los objetivos fijos. Así, estas narrativas se fundan a partir de un deseo que está desprovisto de motivos o propósitos dados.

En *Infancia e historia* Agamben antes de iniciar su recorrido sobre el concepto de experiencia postula que “[E]n la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable” (7). Según él, esto “no significa que hoy ya no existan experiencias. Pero estas se efectúan fuera del hombre [...] Frente a las mayores maravillas de la tierra, la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada en una máquina de fotos” (10). En una época en la que lo experimentable parece ser más inmediato que nunca, en realidad, está más mediado que nunca, pero ya no a través de una narración que posibilitaría la recuperación de la experiencia como decía Benjamin, sino a partir de dispositivos que la anulan (cámaras filmadoras y fotográficas, los *chats*, las redes sociales, los teléfonos celulares de última generación, etc.). La realidad misma se ha convertido en una ilusión de inmediatez. Lo real se hace cada vez más intangible, más imposible. La realidad ha sido vaciada y llevada al nivel de la pura construcción mediática. Es aquello que Guy Debord expuso en los sesenta en *La sociedad del espectáculo* y sigue vigente en la actualidad: en las sociedades donde prevalecen las condiciones modernas de producción, todo lo que alguna vez se vivió directamente, se ha convertido en pura representación (12). Para Debord, el espectáculo es el corazón del irrealismo de la sociedad real porque enmascara, entre otras cosas, la división de clases sobre la que reposa la unidad real del modo de producción capitalista (13, 46). La imagen, el espectáculo, es la forma

más elaborada de la mediación de la experiencia, de su banalización y de la dominación cultural. Las narrativas de la suspensión se apropian de la mediación. Sin embargo, aquí la imagen no es acto de control porque se expone su propio artificio. Estas narrativas se conforman a través de imágenes, como siempre lo ha hecho la literatura y la cinematografía, pero en ellas ya no hay un afán de representación mimética. En estas narrativas, las imágenes pierden en cierto grado su estatuto referencial para convertirse en reflexiones sobre la imposibilidad de la experiencia y de los alcances del realismo. Pienso específicamente en el caso de Chejfec donde una imagen (una figura, una foto, una postal) ya no representa mundo sino que lo crea, o cómo sus narradores manifiestan las limitaciones para describir la realidad como imagen literaria. O el caso de Alonso con sus largas tomas fijas que provocan un ir más allá de la imagen dada. Más aún, en sus obras, Chejfec y Alonso invitan al lector a dejarse llevar por la sucesión de las imágenes suspendiendo el tiempo, creando así un fluir narrativo desde ese detenimiento. Mientras en la actualidad la imagen es la manifestación más evidente de lo efímero y de la pérdida de la experiencia, en estas narrativas, la imagen se convierte en lo permanente invitando a pensar la experiencia desde un quedarse en la narración.

Modernidad y postmodernidad comparten la problemática de la expropiación de la experiencia. Ya sea desde la implementación de los proyectos científicos, racionalistas o mecanicistas de los siglos XVIII y XIX o desde la consolidación de los *mass-media* y el poderío informático de los siglos XX y XXI, la preocupación por la desaparición de la experiencia se vuelve fundamental en el pensamiento crítico -y por lo tanto, contemporáneo- expresándose de diferentes formas en la cultura de cada

época.¹⁴ Mientras en los discursos filosóficos los cuestionamientos y la confrontación con el presente pueden resultar más explícitos, en los artefactos culturales se manifiestan de maneras muchas veces más diversas e intrincadas. Fredric Jameson postula la diferenciación entre modernismo y postmodernismo en términos de la significación y la función social de este último en su ubicación histórica en lo que él llama capitalismo tardío y la transformación de la esfera cultural. Jameson define ciertas características propias del postmodernismo como dominante cultural. Las más relevantes son: una nueva superficialidad (sobre todo en el nivel de la imagen), el debilitamiento de la historicidad, la dependencia con la tecnología, la superposición de planos y de rasgos de la cultura “alta” y la cultura de masas, la pérdida de la profundidad temporal que conlleva una tendencia a la especialización e, incluso, también postula la idea de *lo sublime postmoderno* que se relaciona con la fascinación por la tecnología. En el caso de las narrativas de la suspensión, frente a un mundo dominado por el discurso de la certeza informativa, un mundo donde se cree que el conocimiento está al alcance de la mano permanentemente, donde todo sigue una lógica progresiva y causal y donde ya nada se cuestiona demasiado gracias a un estado de normalización, el punto de partida de estas narrativas es la incertidumbre. En *Estéticas de la desaparición*, Paul Virilio expone que “cuanto más aumenta el saber, más aumenta lo desconocido, o mejor dicho, que cuando mayor es el flujo de información, tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta” (50). En esa mayor conciencia se sitúan las narrativas de la suspensión. En ellas, la trama cae en un estado de suspensión desestabilizando lo

¹⁴ Con esto no estoy postulando una periodización radical entre modernidad y postmodernidad, es solamente un intento de remarcar la implicancia del contexto.

esperado y propiciando así la duda permanente. De este modo, desde la incertidumbre se reconoce la imposibilidad de la experiencia, pero se sabe que sólo en la búsqueda que genera la duda se puede repensar aquello que parece perdido por completo. Como plantea Daniel Link, “Entre los dos centros de lo cierto y lo incierto sucede todo lo que importaría en la literatura argentina: la errancia, la falla del presente y del sentido. No la unión o la conjunción de los polos opuestos (utopía que ninguna literatura sería hoy capaz de sostener), sino la in-decisión, el in-finito, el salto hacia lo incierto, todo lo que designa a una experiencia y al arte experimental en su conjunto” (405). Ya no se trata de buscar fines o finalidades, la experiencia, si todavía es recuperable, se encuentra en los intermedios, en lo intersticial. Quizás por esto Huyssen sostiene que el postmodernismo debe ser considerado como una sensibilidad distinta al modernismo porque para él el postmodernismo

[O]pera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, en el cual los segundos términos no pueden arrogarse privilegio alguno sobre los primeros, un campo de tensión que no puede concebirse en términos de progreso versus reacción, izquierda versus derecha, presente versus pasado, modernismo versus realismo, abstracción versus representación, vanguardia versus kitsch (373).

En este sentido, creo que si bien los rasgos con los que Jameson ha caracterizado a la cultura postmoderna en relación al capitalismo tardío son todavía válidos, ya no alcanzan para expresar ciertas inquietudes y tampoco hay que darlos por sentado. Producciones artísticas como las narrativas de la suspensión no sólo no pueden ser

definidas en esos términos sino que van más allá, intentando reestablecer su autonomía a través de la reinstauración de la preeminencia de la narración como posibilidad de la experiencia. En esta tentativa radica su “modernidad auténtica” que, en términos de Deleuze y Guattari, se trata de “liberar lo que estaba presente en el arte de cualquier época, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas” (381). Esto no significa que las narrativas de la suspensión sean totalmente novedosas o vengan a renovar de cuajo la literatura y el cine –aunque en el caso del cine argentino se podría decir que sí- o que sean vanguardistas –en el sentido de ruptura-, no; sin embargo hay algo en ellas que sale de lo común, que suspende lo habitual para dar lugar a posibilidades otras, sin ataduras académicas o comerciales ni anclajes generacionales, nacionales o “finiseculares”; en ellas no hay pastiche ni Google ni oralidades exacerbadas. Simplemente van a la deriva de la experiencia, pero con un par de buenos remos.

Prometiendo definiciones: suspensión y narración

“como si la espera se antepusiera convertida en causa”
(*Los incompletos*, Sergio Chejfec)

Definir la suspensión es complejo –sobre todo porque se trata de definir lo que resiste definiciones- pero gracias a ella se pueden poner de manifiesto diferentes aspectos tanto de lo contemporáneo como los rasgos más formales de estas narrativas. Para comenzar podría decir que toda crisis implica una suspensión. Ya sea personal, social, política o económica, la crisis es un período que acarrea cierta parálisis, un detenimiento de lo usual que conlleva incertidumbres, críticas, dificultades, luchas, transformaciones, revoluciones. No es mi intención hacer una lectura literal de estas

narrativas como producto de una época en crisis como si se tratara de una relación de causa y efecto.¹⁵ Lo que me interesa es ver cómo en ellas la crisis de la narración y de la experiencia se revela en sus procedimientos y estrategias constitutivas, no como ruptura –la ruptura ya está– sino como exploración. En el ensayo *Literaturas de izquierda*, Damián Tabarovsky realiza una cartografía de la literatura argentina de las últimas décadas.¹⁶ Eludiendo referencias explícitas –aunque nombra a Chejfec y algunos otros– plantea el surgimiento de ciertas literaturas, las literaturas de izquierda, que “no buscan *dar* sentido, pero que tampoco invitan al *non-sense*; sino que pretenden ir más allá: con algo de soberbia, sueñan con poner el sentido en suspenso; sueñan no con dar, tampoco con quitar; sino suspender, con congelar” (47). Estas literaturas anuncian que algo se ha detenido, que ya no se puede narrar como antes y que la narración debe surgir desde esa imposibilidad. No quiero adscribir totalmente las narrativas de la suspensión a las literaturas de izquierda, pero al igual que ellas, las narrativas de la suspensión no rompen, sino que parten de la fractura, de la conciencia de que la narración y la realidad ya no pueden ser concebidas de forma inocente.

¹⁵ Sigo, en este sentido, la línea de trabajo de Francine Masiello quien ha hecho una lectura de la literatura del Cono Sur de las últimas décadas en *The art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*.

¹⁶ Tabarovsky propone algunas tendencias de la literatura actual. Por un lado, habla de la aparición de los escritores que llama *jóvenes mediáticos* porque no se pueden separar sus textos de la construcción de su imagen pública y la mediatización. Por otro lado, surgieron los *jóvenes serios* que volvían a la literatura de ideas, de la rigurosidad, de la causa y el efecto. Tabarovsky reconoce un canon –que en su momento era un contra-canon– en algunos escritores de los '80 como Héctor Libertella, Rodolfo Fogwill, César Aira, Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Manuel Puig, Copi, Néstor Perlongher, Ricardo Zelarayán, Héctor Viel Temperley y, más lateralmente, Juan José Saer. *La literatura de izquierda* surge de la necesidad de “correr por la izquierda” este nuevo canon. Estas literaturas no hacen como si ese canon no hubiera existido (como es el caso de los *jóvenes serios*, por ejemplo), sino que lo desvían.

De las varias acepciones que tiene el término *suspensión* me interesa primero concentrarme en “acción y efecto de suspender”.¹⁷ Suspender es “Levantar, colgar o detener algo en alto o el aire”. En este sentido, llamo a estas narrativas *de la suspensión* porque ellas mismas “levantan, cuelgan o detienen algo en alto o en el aire” siendo, en estos casos, la narración una forma de aire donde se suspenden diferentes elementos, como la trama o los personajes. También lo hacen con la temporalidad, la concepción de realidad y de representación, con el sentido, con el discurso. Al mismo tiempo, estas narrativas producen un detenimiento “por algún tiempo (de) una acción u obra”. La morosidad de ciertos textos o la clausura de un tema o situación o la falta o retraso de información hacen que estas narrativas detengan la trama, la obstaculicen, interrumpen o difieran su desarrollo. Este procedimiento genera “suspense” (otra de las acepciones de “suspensión”) porque no sabemos que sucederá o no sucederá (nunca estamos seguros qué esperar en estos textos). Esto, claro, está relacionado con la suspensión como figura retórica: “Figura que consiste en diferir, para avivar el interés del oyente o lector, la declaración del concepto a que va encaminado y en que ha de tener remate lo dicho anteriormente”. Sin embargo, en estas narrativas muchas veces el concepto (o la trama) no se encamina y la suspensión como figura retórica sólo funcionaría como “diferir sentido”.

Por otro lado, se puede pensar la suspensión desde la utilización que se le ha dado en diferentes disciplinas. Por ejemplo, en la música, se trata de la “prolongación de una nota que forma parte de un acorde, sobre el siguiente, produciendo

¹⁷ Todas las referencias de las definiciones del término pertenecen al Diccionario de la Real Academia Española.

disonancia”. En estas narrativas, hay elementos que se prolongan o se superponen, generando cierto “malestar” en la (im)posible concatenación de elementos. Un caso que quizás se puede comparar con la prolongación musical son las repeticiones o *leit motifs* que aparecen en varias novelas de Chejfec, los *travellings* en algunas películas de Alonso o la superposición de diferentes capas de sonidos en las películas de Martel. Otra disciplina que adopta el término es la química. Aquí la suspensión es una mezcla heterogénea constituida por un sólido en polvo o pequeñas partículas no solubles que se dispersan en un medio líquido o gaseoso. En términos más simples, la suspensión en química se asemeja a la primera acepción de suspender: elementos (sólidos) que gravitan sobre un medio líquido o gaseoso, es decir, flotan. En las narraciones de la suspensión sucedería algo similar: parece haber un medio (la narración) que sostiene y suspende a todos los otros elementos (la trama, los personajes, los acontecimientos). No hay ejemplo más gráfico de esto que la última escena de *La niña santa* de Martel. Allí dos de los personajes principales, nadan, boca arriba, en una piscina mientras la cámara se va alejando. Estos personajes, al igual que la resolución de los conflictos de la película que no llegan a aclararse, “quedan flotando”. Por último tenemos el caso de la física en el cual el punto de suspensión es aquel que (junto con el centro de gravedad) permite mantener el equilibrio entre diferentes elementos. Por otro lado, la suspensión en los automóviles es aquello que ayuda a movilizar los vehículos, generando más fluidez en el trayecto. Tanto el equilibrio como la fluidez son claves en estas narrativas porque, como veremos, es la narración misma la que permite que ambas cosas sucedan: que exista un equilibrio general y que, a pesar de la suspensión de la trama, exista una fluidez discursiva.

En *Reading for the Plot*, Peter Brooks propone que la trama (*plot*) es el diseño y la intención de la narrativa; la trama es lo que da forma y otorga cierta dirección o intención de sentido (XI). Pero, ¿qué pasa cuando la trama deja de cumplir esa función en la narración? Desde el formalismo ruso, pasando por el estructuralismo y los estudios de narratología, se sostiene que hay dos categorías fundamentales en todos los relatos: la *fábula* (Tomachevski) o también conocida como *historia* (Todorov) y el *sjuzet* (Tomachevski) o *discurso* (Todorov). La primera corresponde al contenido de un texto ordenado según su lógica temporal y considerando sus acciones más importantes. La fábula o historia serían, entonces, el ordenamiento temporal, causal y lógico de los acontecimientos de un relato. El segundo es el orden en el que son presentados los eventos. Es, básicamente, lo que leemos, lo que se nos da a conocer. En este sentido, la fábula se nos presenta sólo a través del *sjuzet*. Ya Gérard Genette propuso la centralidad del discurso por sobre la historia porque, según él, conocemos el mundo narrado sólo a través del discurso. La pregunta que surgiría en las narrativas de la suspensión es qué pasa cuando la fábula deja de tener una lógica que permite organizar los eventos de la narración. ¿Puede existir una narrativa donde la fábula deja de ser el elemento ordenador? ¿Qué pasa cuando la fábula ya no es lo ordenado o lo que puede llegar a ser ordenado? Parecería ser que en estas narrativas, todo queda supeditado al *sjuzet*. En *Pursuit of Signs* Jonathan Culler propone una posibilidad de lectura desde una doble lógica en la cual, la fabula puede constituirse como efecto (en un régimen de causalidad) del *sjuzet*. Es decir, no pensar solamente que la fábula precede al *sjuzet*, sino lo contrario también: la fábula puede ser un producto del *sjuzet*. Tal vez en esta doble lógica se podría encontrar un camino para

comprender cómo funciona la posibilidad de narrar en estos textos, desde la reconstrucción de la fabula a través del *sjuzet*, disolviendo jerarquías. Por otro lado, Brooks propone el concepto de *plot* como aquello que trasciende los límites de la diferencia fábula/*sjuzet*, siendo un elemento en el que se consideran tanto la historia como su ordenamiento: “Plot could be thought of as the interpretive activity elicited by distinction between *sjuzet* and *fabula*, the way we use the one against the other” (13). Podría haber aquí un intento de superación de la dicotomía al igual que en Culler. Sin embargo, para Brooks la trama sigue siendo lo que permite conectar y ordenar los relatos. Según el crítico, sin la trama no podríamos construir “un todo” (*a whole*), ella es la “dinámica organizativa”, la lógica de toda narrativa. Ahora, las preguntas que surgen son las siguientes: si narrar en el sentido más clásico es el relato de una serie de acontecimientos y si la trama es el principio constructor de todo relato, ¿pueden narrar las narraciones de la suspensión? ¿Cuáles son sus elementos narrativos? ¿Dónde encontramos la narratividad en estos textos? ¿Puede existir la narración sin trama? O, ¿qué lugar ocupa la trama en las narraciones de la suspensión?

Tal vez el error es intentar comprenderlas desde razonamientos formalistas o estructuralistas que ya no son aplicables o no funcionan con respecto a estas narrativas. Para poder aproximarse a ellas hay que quebrar, siguiendo a Culler, la dicotomía entre fábula y *sjuzet*. En sus tramas puede haber sentido, pero también lo hay en todo aquello que se escapa de la historia o que forma parte de ella sin tener una lógica causal, como las digresiones en las novelas de Chejfec o la conexión de acciones que linda el absurdo en Rejtman. En “Sujetos y tecnologías. La novela

después de la historia”, Beatriz Sarlo plantea el abandono de la trama en algunos escritores, como César Aira y Daniel Guebel. Sarlo habla de una trama que cae y que en esa caída se señala “la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo, desautoriza de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo” (2006 4). El abandono de la trama abre un mundo de posibilidades y se distancia de una noción de historia (trama) como centro. Para Sarlo, “Estas ficciones, al no suscribir un principio teleológico cualquiera de que las cosas conducen a alguna parte, desembocan en lo ‘disparatado’, que es una forma de observar o inventar sucesos” (4). En el caso de las narrativas de la suspensión, sucede algo similar, pero no llegan a lo “disparatado”. En estas ficciones, la trama también cae o, mejor dicho, la trama queda suspendida: se quiebra, se detiene, se disuelve en la narración. En ellas tampoco existen principios teleológicos: no conducen a ninguna parte –o no se sabe a dónde conducen– no tienen un objetivo claro o específico, no hay reglas de causalidad. En estos textos y películas la narración no evoluciona en función de la trama, provocando así que el sentido se desplace continuamente, que se vuelva irreductible.

Sin embargo, en ellas no hay un descentramiento o una ruptura absolutos, no se trata de una pérdida completa del sentido sino que este emerge y, al mismo tiempo, se oculta en la conjunción entre la postergación y la búsqueda de una trama unificadora que se presenta como una promesa constante. Entonces, se produce una fragmentación argumental, hay un quiebre del sentido totalizador, pero, a su vez, “se hace sentido” en otros lugares, en la suspensión misma, o en las propias fisuras de la trama. Se clausura el sentido en términos lógicos, causales o de organización, pero no

se anula la posibilidad de encontrar sentido, al contrario, lo que se postula es una concepción de sentido mucho más amplio. Como explicaré más adelante, el sentido en estas narrativas nunca es dado –como sería el caso del discurso de la información– sino que es siempre producido. Es por esto que el vacío también es y genera sentido, porque produce efectos, porque crea. Esta apertura del sentido es lo que permite que estas narrativas puedan ser consideradas contemporáneas. La suspensión es, en definitiva, una visión de mundo que plantea preguntas, que duda, que piensa ya no el *qué*, sino en el *cómo*. Tomo esta idea de Juan José Saer para quien “la narración ha dejado de ser [...] una simple posibilidad de expresión para convertirse, menos gratificante, en un problema: problema no de *qué*, esencialmente, decir, sino de *cómo* decir, no algo, sino un *cómo* que, dicho, encontrado, será de un modo espontáneo, o dirá, mejor, algo” (“Narrathon” 146). La narración deja de ser el relato de los hechos para postularse ella misma como problema. Narrar, en este sentido, significa problematizar. Narrar es poner en cuestionamiento. Narrar es estar en crisis o asumir la crisis. Narrar es enfrentarse a lo dado para vulnerabilizarlo, desestabilizarlo, contrarrestarlo, desafiarlo. El *cómo* ya no es sólo la interrogación por la forma, es mucho más, es el *cómo* narrar desde la intemperie, *cómo* narrar lo inacabado, *cómo* narrar el fracaso o los obstáculos del sentido, *cómo* narrar lo imprevisible. El *cómo*, según Saer, es abandonar lo ya hecho para buscar nuevos sentidos. Por lo tanto, la narración no se basa en lo acontecido –“no puede saberse, del acontecer, nada” dice Saer (150)–, sino en la incertidumbre.

En su ensayo “El narrador”, Benjamin plantea las coordenadas para repensar la narración y lo hace diferenciándola principalmente de la información, como ya he

explicado, y de la novela. Esta última, además de ser producto de la Edad Moderna y llegar a su máximo florecimiento gracias a la consolidación de la burguesía,¹⁸ clausura y limita el sentido porque busca abarcarlo todo; la novela quiere y debe concluir y al hacerlo inhabilita las voluntades propias de cualquier relato. Dice Benjamin:

[L]a novela llega a su fin, un fin que le es más propio, en sentido estricto, que ninguna narración. De hecho, no hay narración alguna en que la pregunta: ¿y cómo sigue? haya dejado de tener derecho a ser formulada. La novela, en cambio, no puede esperar seguir dando un solo paso más allá de sus límites, a lo cual invita al lector, al proponer la palabra “fin” en la última página, para hacerle presente en forma de un presentimiento cuál sea el sentido de la vida. (203-4)¹⁹

Mientras la novela debe tener un fin, la narración se enuncia desde lo que está por venir sin ninguna certeza. Saer retoma las ideas de Benjamin diferenciando al novelista y al narrador: “Diría que en la actualidad el narrador es el que viaja, es decir el que explora, y el novelista es el sedentario, es decir el que instalado en formas que están ya vacías y que no tienen ningún sentido, persiste, por decir así, en permanecer en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real” (283). Saer trabaja aquí con la concepción que Benjamin presenta del narrador, como aquel que viaja y puede narrar desde la distancia, como el que puede “traer” la experiencia, a diferencia

¹⁸ Para Benjamin la expansión de la novela fue posible sólo con la invención de la imprenta. Esto permitió que la novela se convirtiese en algo de consumo individual y, por lo tanto, de aislamiento.

¹⁹ Las últimas frases de esta traducción castellana presentan algunas falencias. La siguiente versión en inglés me resulta más esclarecedora: “The novelist, on the other hand, cannot hope to take the smallest step beyond that limit at which he invites the reader to a divinatory realization of the meaning of life by writing ‘Finis’” (100).

del novelista, cuya preocupación se encuentra en lo que está cerca, en lo inmediato, al igual que la información. Según Saer, la novela sería “el reino del acontecimiento, el reino de la causalidad del acontecimiento, el reino de la causalidad histórica” (288). La narración, en cambio, logra romper con el acontecimiento para encontrar su lugar en la exploración, en lo que vendrá y allí reside su crisis y su rebeldía, en la no aceptación de lo acontecido. Por todo esto, llamo *narrativas* a los textos y películas que integran el corpus de este trabajo, porque ninguno de ellos puede ser otra cosa más que *narraciones*. Sean clasificadas como películas, cuentos o novelas, lo que las une es que todas ellas se posicionan en el terreno de la pura narración, sin las limitaciones de la lógica causal-temporal propia de la novela o la instantaneidad y acabamiento de la información. La narración es el espacio donde todavía se puede seguir preguntando qué va a suceder. Alejándose de una idea de narración clásica y desligándose de estas nociones sobre la novela, se podrá encontrar un camino para dilucidar un concepto de narración que no necesita verdades ni rigor histórico para crear su propia praxis o su propia lógica. Por esto, tal vez, para Saer “El medio natural de la narración es la *somnolencia*. [...] La *somnolencia* es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan rígido preexistente” (155-6). La narración persiste a través de esas suspensiones –*somnolencia*, abandono– desafiando las fábulas, las fórmulas y las convenciones. La suspensión permite que la narración se emancipe de los determinantes externos que intentan imponerle sentido.

Dejando por un momento el cine de lado, sugiero, entonces, que estas narrativas intentan recuperar su autonomía desde ese lugar que siempre formó parte

integral de la literatura: la narración. Mientras otras literaturas se constituyen desde los límites con otros discursos y disciplinas y que ya no admiten lecturas puramente literarias, las narrativas de la suspensión se reconocen en y desde la literatura. En “Literaturas postautónomas” Josefina Ludmer plantea el surgimiento de “Muchas escrituras del presente [que] atraviesan la frontera de la literatura”.²⁰ Se trata, según ella, de literaturas que forman parte del “proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad” y que “fabrican presente” con la realidad cotidiana sin ser esta la realidad histórica referencial, sino “una realidad producida por los medios, las tecnologías y las ciencias”. Si bien las narrativas de la suspensión comparten algunos de estos rasgos, mantienen su especificidad literaria. Dialogan con otras esferas y son intersticiales, pero no abandonan su autonomía. Considero que el problema de la postulación de Ludmer radica en que en su lectura no ha tenido en cuenta toda una producción literaria del siglo XX que ya tenía esas características y propone como referencia comparativa una línea que excluye otro tipo de genealogía. Habla de ficciones en las cuales, según la crítica, “la realidad era ‘la realidad histórica’, y la ficción se definía por una relación específica entre ‘la historia’ y ‘la literatura’”, pero ¿dónde están en esa lectura Puig, Saer, Piglia? (por nombrar algunos), ¿y las vanguardias? En ellos se pueden encontrar otros caminos diferentes que no llegarían a la postautonomía sino a la exploración que supera o trasciende los márgenes literarios, pero que no huye nunca de su condición literaria. A diferencia de

²⁰ Si bien Ludmer posteriormente incluyó este ensayo en su libro *Aquí América Latina*, mis citas provienen de la versión publicada en la revista electrónica *CiberLetras* y, por lo tanto, no tienen numeración. Elegí esta versión porque entre una y otra hay pequeñas variaciones. Hay una en particular que considero relevante y tiene que ver con esta primera cita. En la versión original (la que reproduzco aquí) habla de “escrituras del presente” mientras que en la otra las nombra como “escrituras de los 2000”.

estas literaturas postautónomas que “aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento”, las narrativas de la suspensión ocupan la literatura, la llenan, la cargan de especificidad. No se trata de una cuestión de jerarquías, por supuesto, sino de mirar todo el espectro de literaturas que hay en la actualidad y cómo una de ellas, la de la suspensión, tiende a algo que “después de la gran división”²¹ todavía tiene sus raíces arraigadas en lo estrictamente literario. En todo caso, lo que me gustaría pensar es lo siguiente: si en un campo cultural donde ya no hay divisiones rigurosas y es esperable que la literatura busque otros espacios, ¿la reivindicación del acto de narrar no se presentaría como algo “novedoso” o “arriesgado”? ¿No estaría *atravesado* por un gesto vanguardista, como propone Sandra Contreras sobre el relato de César Aira?

Retomaré esta última reflexión más adelante. Por ahora, creo que es necesario delimitar un poco más los aspectos formales de estas narrativas. Para ello, me gustaría pensar algunas categorías que Roland Barthes plantea en *S/Z*. Este es un libro liminal tanto en la propia obra de Barthes como en la aproximación a ciertos procedimientos literarios que pueden servir para alcanzar una definición más precisa de las narrativas de la suspensión y comprender desde qué ruptura se consolidan. Pienso principalmente en la idea de la estructura causal que se formula en las nociones de código proairético y código hermenéutico. De manera similar a aquello que Brooks sugiere por trama, estos códigos serían los que le dan un orden y una unidad lógica a los relatos. Estos códigos le dan dirección a la narración, fijándole objetivos que generan el movimiento constante hacia la culminación. El código proairético (el código de las acciones) conforma la organización de las secuencias. El código

²¹ Andreas Huyssen llama “la Gran División” al tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas.

hermenéutico consiste “en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma” (14). Barthes expone que estos códigos “imponen condiciones según un orden irreversible” (24). Asimismo, las secuencias proairéticas “están ampliamente abiertas a la catálisis, al florecimiento, y pueden formar ‘árboles’; que, sometidas a un orden lógico-temporal, constituyen el almacén más fuerte de lo legible; que, por su naturaleza típicamente secuencial, sintagmática y ordenada a la vez, pueden formar el material privilegiado de un cierto análisis estructural del relato” (172). Es decir, dentro de la estructura pueden existir desviaciones, pero siempre se mantendrán dentro de un orden dado. Lo mismo sucede con el código hermenéutico, en el cual el retraso (la dilación de la resolución del enigma) forma parte constituyente de la lógica secuencial. Los retrasos funcionan como “espacios dilatorios” en los cuales se detiene el enigma. Según Barthes, de esta manera “la espera se convierte en la condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está al final de la espera” (62). Pero, ¿qué pasa cuando la espera es lo que constituye la narración?, ¿qué pasa cuando no hay una verdad que termine con la espera?, ¿qué pasa cuando no hay verdades ni finales de la espera?

Justamente, las narrativas de la suspensión se fundamentan en esa espera que no resuelve ni pretende llegar a una verdad absoluta que le de un sentido total a la narración; el lugar de las narrativas de la suspensión es la espera ya que “la espera es un desorden: el desorden es el suplemento, lo que se agrega interminablemente sin resolver nada, sin acabar nada” (Barthes 63). El elemento constitutivo de estas narrativas es todo aquello que está en el espacio intermedio de los códigos proairético

y hermenéutico, pero que no se resuelve en un final. En estas narrativas el núcleo organizador no es la secuencia de acciones o la lógica causal sino lo que Barthes llama, en “Introducción al análisis estructural del relato”, las catálisis. Las catálisis no son unidades consecutivas, a diferencia de las funciones cardinales –los núcleos- que son consecutivas y consecuentes. Las catálisis llenan el espacio narrativo, pero no constituyen verdaderos ejes del relato. Barthes llama a las catálisis “expansiones”, en comparación con los núcleos porque según él, las catálisis no brindan información, pero aceleran, retardan, dan impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan: “la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar [...] la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson)” (21). Para Barthes, las catálisis tienen una funcionalidad débil, pero no nula. En el caso de las narrativas de la suspensión las catálisis tienen una alta funcionalidad ya que ellas conforman diferentes núcleos en las narraciones. Al no haber una trama exclusiva y definida que le da estructura al relato, las catálisis vienen a suplir esa ausencia. Como resultado, hay una serie de ramificaciones, dilaciones o interrupciones que en algunos relatos sólo obstaculizan la historia y en otros la niegan para postularse ellos mismos como centro(s), pero que luego se desplazarán o desaparecerán para darle lugar a nuevas catálisis. De esta manera, la intercalación de estos elementos produce una suspensión del sentido totalizador. Ya no hay una verdad a la que hay que dirigirse. Ni siquiera hay verdades en plural. El sentido siempre está por encontrarse.

Algo similar a las catálisis plantea Erich Auerbach en el primer capítulo de *Mimesis* cuando habla del efecto de “lo retardado” en la poesía de Homero en

contraste con la “tensión directa hacia un objetivo” (11). Auerbach retoma lo que ya habían planteado Schiller y Goethe en su correspondencia sobre los procedimientos homéricos.²² Lo retardador sería aquello que hace retroceder la acción principal, interpolaciones que producen una ruptura de esa tensión propia de la narración que nos encamina hacia un objetivo específico. Según Auerbach, la aparición de lo retardador se debe atribuir “a la necesidad, intrínseca al estilo homérico, de no dejar nada a medio hacer o en la penumbra. [...] representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales [...] nada debe quedar oculto y callado” (11-12). Por el contrario, en las narrativas de la suspensión el efecto retardador funciona, pero no para sacar de la penumbra sino para permanecer en ella. Si no existe la meta, el objetivo final, lo retardador deja de cumplir una función esclarecedora y se transforma en aquello que oscurece permanentemente. En vez de tener un lugar secundario con respecto a las acciones principales, el efecto de lo retardado y las catálisis ocupan el primer plano. Es decir, ya no actúan como complemento, ahora actúan como *suplemento*. Utilizo el término desde la perspectiva de Jacques Derrida para quien el suplemento puede ser más que un añadido. El suplemento reemplaza, suple, y en esa suplencia se convierte en presencia, pero que siempre será desplazada o aplazada por otros suplementos.²³

Entonces, como vengo diciendo, en las narrativas de la suspensión no habría una

²² “One main quality of the epic poem is that it constantly goes forward and backward –hence all retarding motives are epical. They must, however, not be real obstacles; those belong to the drama. If this demand for retardation, which is amply fulfilled by the two Homeric epics and which also was part of my own plan, is really essential and indispensable, all plans which move directly toward the end should be rejected or considered as a subordinate historic genre” (Carta de Goethe to Schiller, 19 de abril de 1797)

²³ “A través de esta secuencia de suplementos se anuncia una necesidad: la de un encadenamiento infinito, que multiplique ineluctablemente las mediaciones suplementarias que producen sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma, de la presencia inmediata, de la percepción originaria” (Derrida 1998 201)

tensión –un conflicto central- que lleve a una resolución total del relato, sino diferentes tensiones que llevan a distintas resoluciones o irresoluciones y que, al mismo tiempo, generan una tensión global, pero que ya no está relacionada a la trama o a la lógica causal.²⁴ La tensión reside en la unión de las diferentes tensiones que en vez de llevar a un todo, no llevan a nada, originando una sensación de vacío o una serie de repeticiones. En la concatenación de diferentes elementos con diferentes tensiones y en la irresolución de esas tensiones considero que se produce la suspensión. Es por esto que el suspenso no lo crea una tensión en la trama sino el no saber qué sucederá con esa trama. Esa es la diferencia que plantea Benjamin entre novela y narración: mientras que la primera se dirige a un final definido y el suspenso se clausura en el momento del final, la segunda nunca deja de producirlo.

Queda claro, entonces, que las narrativas de la suspensión estarían lejos de ser textos legibles en términos de Barthes ya que, según él, “[l]a ley moral, la ley de valor de lo legible, es llenar las cadenas causales, para esto cada determinante debe estar determinado en la medida de lo posible de manera que toda notación sea intermediaria, esté doblemente orientada, presa en una progresión final” (153). Estas narrativas se encontrarían, entonces, más cerca de ser textos escribibles porque “El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría fatalmente en pasado)” (2). Siguiendo la línea benjaminiana, el texto legible sería aquel que clausura el presente ya que en él todo se vuelve información, es decir todo ya ha acontecido. En cambio, en el texto escribible, todavía hay lugar para la apertura en ese “presente perpetuo”. Sin

²⁴ En el caso de las películas de Lucrecia Martel funciona de diferente manera porque allí sí hay, en general, una trama más o menos concreta. De todas maneras, en ellas también se ven claramente las pequeñas tensiones que se generan constantemente y, por supuesto, sus irresoluciones.

embargo, no creo que tomar estos dos conceptos de forma totalmente dicotómica sea la única manera de pensarlos. Incluso Barthes concluye *S/Z* con una reflexión sobre la pensatividad de lo que él llama “el texto clásico” (legible): “Ante su discreta insinuación se sienten ganas de preguntar al texto clásico: *¿En qué piensa?*; pero, más retorcido que todos aquellos que creen librarse respondiendo: *en nada*, el texto no responde, dando al sentido su última clausura: la suspensión” (182). En esta última frase, muy ambigua a mi parecer, se mezclan -en el texto legible- la posibilidad de la suspensión como un procedimiento que lleva la clausura al encuentro con el vacío, formando de esa manera un espacio de apertura –cancelando así esa última clausura- donde yo hallaría la posibilidad de narrar. Por esto considero que se podría ubicar a las narrativas de la suspensión en un espacio intermedio entre lo legible y lo escribible porque, en realidad, es muy difícil catalogarlas de uno o lo otro. En todo caso, se las podría plantear como legibles atravesadas por elementos escribibles o viceversa.

La característica principal de todas estas narrativas es que parecen suspenderse en un estadio inmerso en su propia prolongación: se puede saber o no de dónde vienen –es decir, pueden tener ciertas líneas argumentales legibles- pero a medida que se desarrollan van perdiendo especificidad y parecen permanecer ahí, en un desarrollo que no lleva ninguna resolución concreta. Estas narrativas se asemejan a lo que Maurice Blanchot plantea sobre Orfeo en *El espacio literario*. Blanchot expone que Orfeo “en el movimiento de su migración, olvida la obra que debe cumplir” (161). Al mirar hacia atrás, Orfeo se queda en una zona intermedia entre lo que venía a cumplir y su objetivo final, “En esa mirada la obra está perdida” (164). Orfeo queda

suspendido en un entre-lugar: “Todo se hunde entonces para Orfeo en la certeza del fracaso donde, en compensación, sólo queda la incertidumbre de la obra, porque ¿acaso la obra existe alguna vez?” (164). Al igual que Orfeo, las narrativas de la suspensión se construyen en ese lugar intermedio donde se han perdido los objetivos finales y la falta de certeza deja de ser un fracaso para convertirse en la posibilidad de narración. O, mejor dicho, el fracaso se vuelve parte constitutiva y esencial del acto de narrar. La obra se formula entre una salida -un comienzo- y una llegada, pero cuando se cree alcanzar esta última, la idea de culminación se anula y lo que prevalece es la narración misma.²⁵ Dice Blanchot:

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que *quiebra el destino* y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para poder descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: *no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir*. Para escribir es necesario escribir. (1955 166 resaltados míos)

En las narrativas de la suspensión también se quiebra el destino; la mirada de Orfeo sirve de metáfora para entender que un objetivo puede romperse o que nunca existir y, sin embargo, no cancela la obra porque en esa reacción –la mirada que descubre la pérdida del objetivo- se produce la narración. La suspensión, entonces, podría ser definida como todo aquello que se genera gracias al movimiento del narrar mismo

²⁵ La idea del fracaso como el elemento constitutivo de la escritura es fundamental en la narrativa de Chejfec que será analizada en el siguiente capítulo.

que nunca termina de concluir. Y tal como lo planteó Blanchot en *El libro que vendrá*, ese movimiento es:

Movimiento de diáspora que nunca debe ser reprimido, sino preservado y recibido como tal en el espacio que se proyecta a partir de él y al cual ese movimiento no hace más que responder, respuesta a un vacío indefinidamente multiplicado en que la dispersión adquiere forma y apariencia de unidad. Semejante libro, siempre en movimiento, siempre al límite de lo disperso, también será siempre reunido en todas las direcciones, en nombre de la misma dispersión y según la división que le es esencial, que él no hace desaparecer sino aparecer manteniéndola para realizarse en ella. (265)

En las narrativas de la suspensión, el “límite de lo disperso” es lo que crea ese espacio en movimiento que posibilita narrar y permite dar sentido a pesar de la dispersión o la falta de lógica causal o la ausencia de una trama. Aunque estas narraciones parecen “[c]ambiar de rumbo, incesantemente, ir como a ciegas para huir de toda finalidad” (12), la frontera con lo legible se encuentra en esa unidad que se crea en el movimiento que origina el acto de narrar. Para Blanchot el relato es el “movimiento hacia un punto, no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer, de antemano y fuera de ese movimiento, realidad alguna” (13). En este sentido, la narración es ese espacio que ha de recorrerse y la suspensión radica allí mismo, en ese recorrido sin meta certera. Si hay un final en estas narrativas es porque lo crea al propio movimiento, como si se tratara de una promesa constante, como si siempre estuviera por llegar. Y cuando lo hace, nunca funciona como una

clausura, al contrario, en general pone la obra en jaque, la desestabiliza, y al mismo tiempo le da la unidad de legibilidad, es decir, el final es compatible, por decirlo de alguna manera, con todo lo anterior justamente porque no descubre, ni resuelve, ni descifra, ni aclara nada. Desestabiliza porque, al no brindar soluciones, reabre la obra, obliga a repensar, releer, remirar, todo aquello que se creía “ya sucedido”. En el final todo puede acontecer o todo acontece nuevamente. Pasado, presente y futuro se conjugan, confirmando aún más la ruptura: en el final se produce la gran constelación que reafirma que hay que poner en crisis lo dado, incluso cuando lo dado –en estos casos, la obra- linda con lo indeterminado. Porque aunque el tipo de final sea algo predecible –un final abierto no es nada nuevo y mucho menos dentro de la lógica interna de estas narrativas- todavía conmociona. En la sensación de vacío que produce la irresolución, se genera una inestabilidad que tantea tanto lo esperable como el *shock*. Aunque el final cumple con las expectativas de lo inacabado, sigue siendo la manifestación más evidente y más desafiante de la falta de certezas. Lo que sacude del final es la ratificación tan indiscutible de la imposibilidad.

Recién decía que el final se presenta como una promesa. En realidad, en las narrativas de la suspensión, toda la obra se postula como una promesa permanente. Y por esta razón, es posible pensarlas desde una concepción mesiánica donde la apertura hacia lo que vendrá es el fundamento de la indeterminación. No se trata de un mesianismo religioso, sino de la estructura mesiánica como una experiencia abierta al futuro, a la espera de lo incierto. Es lo que Derrida llama en *El monoligüismo del otro* “la mesianicidad”, la promesa sin mesías, sin contenido: “hay que disociar la fatal precipitación de la promesa de los valores de voluntad, intención

o querer decir que están razonablemente vinculados a ella” (108). Lo que le interesa a Derrida, y lo que me interesa a mí para entender la suspensión, es la estructura mesiánica en sí que quiebra con los acontecimientos dados, para proponer, en su lugar, la promesa y su irreductibilidad. La promesa no postula un *qué*, no puede hacerlo, porque esencialmente la promesa es el *cómo*. En “The Villanova Roundtable” Derrida plantea:

Each time I open my mouth, I am promising something. When I speak to you, I am telling you that I promise to tell you something, to tell you the truth. Even if I lie, the condition of my lie is that I promise to tell you the truth? So the promise is not just one speech act among others; every speech act is fundamentally a promise. This universal structure of the promise, of the expectation for the future, for the coming, and the fact that this expectation of the coming has to do with justice – that is what I call the messianic structure. (1997 22-23)

La promesa es, entonces, la estructura implícita en cada acto performativo que no tiene que ver con lo que se dice o escribe sino con la disposición hacia el futuro. La promesa es el *cómo*, similar a lo que plantea Saer, que se aparta de la reducción de lo acontecido para dar lugar a la expectativa, la espera, la búsqueda. Por esto, considero que las narrativas de la suspensión funcionarían en base a esta estructura mesiánica. La trama, el desarrollo, la resolución están por llegar. La suspensión es la idea de una promesa que nunca va a consumarse y al no hacerlo permite que la narración –el acto de narrar- se efectúe. Mientras que el cumplimiento de la promesa implicaría su

clausura en el *qué*, lo que importa en “la mesianicidad” es la continuación de la promesa, incluso cuando se sabe que no hay nada que esperar.

Según Derrida, “a promise must promise to be kept, that is, not to remain ‘spiritual’ or ‘abstract’, but to produce events” (1994 89). El evento es todo aquello que está por venir y que no se puede reducir a un hecho espacio-temporal: no es algo que pasó sino algo que acontece/que arriba.²⁶ Este concepto de evento surge de la crítica que Derrida realiza a la idea de acto preformativo de J. L. Austin. Austin hace una distinción entre actos de habla aseverativos (emisiones que se pueden medir en términos de verdad o falsedad) y los actos de habla performativos (emisiones que no son ni verdaderas ni falsas sino que llevan a cabo la acción a la que se refieren). Como se puede observar en una de las citas previas, para Derrida, toda acto de habla es una promesa. El problema que ve Derrida en la postulación de Austin es que se tiene que limitar el acto performativo “serio” para que “funcione correctamente”. Es decir, para que la promesa del acto performativo pueda cumplirse debe existir un contexto y unas circunstancias adecuadas: hay un sentido único en una situación definida. Por el contrario, para Derrida, el evento es aquello que va más allá del cumplimiento de una promesa concreta: “an event, the coming of an event worthy of that name, its unpredictable alterity, the arrivance of the arrivant, all of this is what exceeds even any power, any performative, any ‘I can’, ‘I may’, and even any ‘I must’, any duty and any debt in a determinable context” (2002 278). Para Austin al acto performativo es un acto siempre anclado en un tiempo específico porque contiene un sentido intencional que está marcado por el contexto de producción. En cambio, para Derrida el evento quiebra la linealidad histórica que supone, por

²⁶ En francés “*arriver*”: *llegar y acontecer* en español.

ejemplo, una obligación o una deuda (decir, luego hacer). El evento es la emancipación de la promesa de su *qué*, de su cumplimiento. De esta manera, Derrida propone pensar la historicidad de otra forma, abierta al evento, a la eventualidad (*event-ness*). Así, como explicaba antes con Benjamin, el presente deja de ser una instancia más dentro de una historicidad teleológica y consecutiva para prestarse a lo que está por *arriver*. Por esto, el evento conlleva cierto grado de sorpresa. En los actos performativos de Austin se puede anticipar o prever lo que vendrá. En el evento, no. La noción de evento derridiano va más allá de un presente que se restringe a la condición de realización del acto de habla. El evento es una promesa que irrumpe contra lo predecible: “There is no future and no relation to the coming of the event without experience of the ‘perhaps’. What takes place does not have to announce itself as possible or necessary; if it did, its irruption as event would in advance be neutralized. The event belongs to a *perhaps* that is keeping not with the possible but with the impossible” (2002 235). Para Derrida, el evento es lo imposible que excede el acto preformativo; es la posibilidad de *llegada* de lo imposible. Es el imposible posible.

Entonces, la suspensión es asumir la imposibilidad. Narrar es prometer el incumplimiento de la promesa; es suponer acercarse a una consumación para luego evitarla, desplazarla, alejarla. Como consecuencia, las narrativas de la suspensión no dejan nunca de narrar: hay un aparente futuro prometido que hace avanzar la narración, que le da movimiento y que la prolonga, pero el final, la resolución, la lógica causal no son más que *arrivant*, es decir, aquello que siempre está por llegar y que se sabe imposible dado que estas narrativas se construyen desde el *perhaps*, desde

la conciencia de que ya no hay certezas. Narrar se convierte en una “aporía realizable” porque la narración sólo se efectúa admitiendo lo imposible. Y allí radica su contemporaneidad: aceptando las fisuras e incorporándolas en su constitución. De esto modo también se hace posible una noción de experiencia “bajo tachadura”. Para Derrida, el concepto de experiencia siempre estuvo ligado a una categoría de presencia y, por lo tanto, a una historicidad, a una determinación, a un origen, a una totalidad. Pensar la experiencia como presencia significa clausurarla a sus condiciones de existencia –a una ontología. Sería algo muy similar a la idea de vivencia (*erlebnis*) benjaminiana. En cambio si se piensa la experiencia desde la perspectiva derridiana, que asume las condiciones de imposibilidad, se puede comprender cómo la narración logra transmitir experiencias considerándolas ya no a través de la idea de presencia sino a partir de las huellas de la *différance*. La huella no es la huella de una presencia originaria. Se trata siempre de la huella de una huella porque la *différance* no es, no existe, no está presente: “es la determinación del ser en presencia o en existencialidad lo que es así interrogado, por el pensamiento de la diferencia” (2006 56). La huella es la marca del movimiento que evita la presencia y, al mismo tiempo, es aquello que se hace presente; es la presencia de la imposibilidad de la presencia. La huella siempre difiere y se borra al presentarse.²⁷ Por esto, la huella no puede ser concebida desde una linealidad temporal porque descompone toda ontología, toda teleología, toda dialéctica. En este sentido, la narración trae la experiencia desde esa ruptura: no presenta su presencia sino su huella. Aunque la experiencia se escape y ya no sea algo realizable, la narración recoge sus marcas;

²⁷ “Más allá del ser y de lo que es, esta diferencia difiriendo(se) sin cesar, (se) marcaría (a sí misma), esta diferencia sería la primera o la última marca si se pudiera todavía hablar aquí de origen o de fin” (2006 102).

intenta recuperarla sabiendo que lo que podrá “efectuarse” será siempre la experiencia borrada, la huella de otra huella.

Por último, quiero retomar una de las ideas del apartado anterior en la cual, siguiendo a Deleuze y Guattari, postulaba que frente al deseo a fines exigido por el capitalismo y el psicoanálisis, las narrativas de la suspensión se conforman a partir de un deseo sin ataduras, es decir, sin un objetivo fijo. Frente a las cadenas de representación impuestas, estas narrativas, liberan al deseo de la codificación. En ellas, el deseo, al igual que la promesa derridiana, no debe consumarse y se rompe así la línea de causalidad que existe entre el deseo y su objeto.²⁸ Esto permite pensarlas como líneas de fuga, como desterritorializaciones y, también, como máquinas deseantes en las que confluyen continuidad y discontinuidad, codificación y decodificación. Son líneas de fuga y desterritorializaciones porque se escapan del deseo obligado por el sistema dominante; son capaces de desear sin objeto o hacen del vacío, de la carencia, una nueva posibilidad de sentido no sometido a las normas del sistema de la máquina social capitalista. No estoy diciendo que estas narrativas no sean objetos de consumo, sino que en su configuración –en su “narratividad”– rechazan los propósitos, las intencionalidades, las metas. Según Deleuze y Guattari, toda desterritorialización viene acompañada por una re-territorialización: el capital obtura las líneas de fuga reabsorbiéndolas en su propio flujo. Sin embargo, hay cierto arte –el arte nómada– en el que esta reabsorción se hace más difícil. Es el arte que se mueve constantemente, que crea sin cesar, que produce intensidades deseantes, que evade la totalidad. En este arte se encuentra una codificación que no es cosificante

²⁸ “El deseo es la causalidad interna de una imagen con respecto a la existencia de su objeto” (Deleuze 2005 40)

porque no restringe su producción a un objeto de deseo. En el “Tratado de nomadología” de *Mil mesetas* Deleuze y Guattari no hablan sólo de arte nómada sino de ciencia nómada, pensamiento nómada, de *el* nómada. Lo nómada sería aquello que ocupa siempre un lugar intermedio, en el *espacio liso*, es decir, en el espacio que “sólo está marcado por ‘trazos’ que se borran y se desplazan por el trayecto” (385) a diferencia del *espacio estriado* que está definido por muros, lindes y caminos. Por esto, el espacio de lo nómada es localizado, pero nunca delimitado (386). En este sentido, en las narrativas de la suspensión, la narración tiene *lugar*. Es el lugar “entre”, como el de Orfeo y como la meseta que “no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio” (26); es el proceso. Es un lugar que se da, que se habita, que se circula, pero que no se puede circunscribir. La narración es el lugar de la creación continua: es el espacio del *seguir*.²⁹

Recién mencionaba que las narrativas de la suspensión también podían ser pensadas como máquinas deseantes porque en ellas “todo funciona al mismo tiempo, pero en los hiatos y en las rupturas, las averías y los fallos, las intermitencias y los cortocircuitos, las distancias y las parcelaciones, en suma que nunca reúne sus partes en un todo. En ellas los cortes son productivos, e incluso son reuniones. Las disyunciones, en tanto que disyunciones, son inclusivas” (Deleuze y Guattari 2005 47). La narración, el acto de narrar, origina una continuidad que se ve atravesada por

²⁹ Deleuze y Guattari distinguen dos tipos de ciencias o de actitudes científicas: “Una que consiste en ‘reproducir’, otra que consiste en ‘seguir’. Una sería de reproducción, de iteración y de reiteración; otra sería de itineración, el conjunto de las ciencias itinerantes, ambulantes [...] Reproducción implica la permanencia de un punto de *vista* fijo, exterior a lo reproducido [...] Pero seguir es algo totalmente distinto que el ideal de reproducción [...] Uno está obligado a seguir cuando está a la búsqueda de las ‘singularidades’ de una materia, o más bien de un material, y no tratando de descubrir una forma; cuando escapa a la fuerza gravítica para entrar en el campo de la celeridad; cuando deja de contemplar la circulación de un flujo laminar con una dirección determinada, y es arrastrado por un flujo turbulento; cuando se aventura en la variación continua de las variables, en lugar de extraer de ellas constantes, etc.” (2002 377).

cortes –suspensiones- que se van incorporando y reuniendo y, al mismo tiempo, provocan dispersión, diseminación, porque toda máquina posee dos características a la vez: “la potencia de lo continuo, el filo maquínico donde determinada pieza se conecta con otra [...] pero también la ruptura de dirección, la mutación de tal modo que cada máquina es corte absoluto” (399). Toda máquina en sí es un corte-flujo. Pero lo que define a las máquinas deseantes es “su poder de conexión hasta el infinito, en todos los sentidos y en todas las direcciones” (399). Entre el corte y el flujo, la máquina deseante es una fuerza abierta a la multiplicidad y al devenir. Y al situarse en el devenir, se cancela cualquier linealidad teleológica ya que el devenir “no es progresar ni regresar según una serie [...] devenir no es una evolución” (244). El devenir es un lugar de flujo, es el abandonarse a una corriente (por eso Deleuze y Guattari utilizan la referencia del modelo hidráulico), es un movimiento que está siempre “entre”: “El devenir es involutivo, la involución es creadora [...] involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea ‘entre’ los términos empleados, y bajo las relaciones asignables” (245). En *Lógica del sentido*, Deleuze dice que el devenir “esquiva el presente” porque no soporta la separación antes/después, pasado/futuro (27). La forma de su tiempo es el Aión: “hace surgir este mismo presente como si hubiese sido ya indefinidamente presente e indefinidamente futuro” (Foucault 1995 44). No se trata de una sucesión de presentes, sino un tiempo en el cual “el instante no deja de dividirse en pasado y futuro” (Deleuze 2005 203). Se postularía, entonces, una noción de presente múltiple, eterno y siempre desplazado. Esta idea no sólo sirve para pensar la forma y estructuración de las narrativas de la suspensión que, como vengo diciendo, quiebran la temporalidad

lineal causal, sino también para ver cómo su contemporaneidad tiene que ver con plantear desvíos a la hora de concebir el tiempo. En un mundo dominado por la informática y el mercado en el cual reina el presente, pero al mismo tiempo es siempre algo ya dado, estas narrativas lo esquivan, lo eluden: juegan con esa idea de presente total para convertirlo en un presente que se disemina o se cuestiona, por un lado, como en las novelas de Chejfec o en el que se permanece indefinidamente, por el otro, como en las películas de Alonso. O se postula como pura tensión en Martel, o como un transfondo para la sucesión de acciones en Rejtman que lo funda y lo anula simultáneamente o como una gran pausa en Meret.

Hay otra relación que encuentro entre el devenir y las narrativas de la suspensión que quisiera rescatar: su vínculo con la creación y el sentido. Devenir no es imitar porque el devenir se relaciona con el simulacro, no con la copia: “El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo toda acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia” (2005 28). Las copias tienden a lo semejante, los simulacros a la disimilitud, la desviación, la perversión. Por lo tanto, mientras la copia quiere ser fiel a lo original, el simulacro se sitúa en un lugar de rebeldía y allí donde se genera una nueva producción de sentido. El sentido ya no es dado ni reproducido –representado– sino producido, “nunca originario, siempre causado, derivado” (2005 127). Como es sabido, Deleuze sigue una línea de la filosofía que tiende a quebrar o invertir el modelo platónico. Modelo que rechaza lo disímil buscando en la copia la imitación como modelo de lo mismo, de la identidad: la semejanza. De esta manera, la representación tiene como objetivo el reconocimiento, lo cual provoca que el conocimiento siempre ya esté establecido de

antemano: la copia no puede crear. El sentido de la copia es esperable y previsible, el del simulacro no. El simulacro es creación porque en la repetición hay transgresión: va en contra la ley de la forma de lo semejante. En la repetición ya no hay reconocimiento sino diferencia. “El simulacro es la instancia que comprende la diferencia en sí, como (por lo menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, abolida toda semejanza, sin que nada pueda desde entonces indicarse la existencia de un original y en una copia” (Deleuze 2002 118). Por esto, el simulacro, similar a la huella derrideana, siempre es diferencia de la diferencia, máscara de una máscara. En consecuencia, el sentido ya no está sujeto al conocimiento –y al reconocimiento-, el sentido ya no se puede representar. Por el contrario, la única sujeción –paradójica- del sentido es la diferencia lo que significa que siempre será algo creado, no dado. En esta lógica del sentido que propone Deleuze se pueden ubicar a las narrativas de la suspensión porque ya no están sujetas a una lógica causal y/o temporal, ni siquiera están sujetas a la ninguna lógica objetiva -que busca un objeto- o previsible. Las narrativas de la suspensión construyen sus propias lógicas internas desde la incertidumbre y la indeterminación, no desde el conocimiento. En ellas no hay necesidad de reconocer y definir todo -como sucede con la copia-, por el contrario, se posicionan en el lugar del simulacro, del devenir y desde allí “desean sin objeto”.

Creando genealogías

“comencé a imaginar un mundo hecho de
líneas punteadas, el dibujo indeciso de
los contornos y el diseño de las relaciones”
(*Mis dos mundos*, Sergio Chejfec)

Cualquiera podría postular que todo lo que he propuesto hasta el momento no es nada novedoso. Caída de la trama, falta de linealidad o lógica causal, apertura del sentido. Todo esto ya está presente en la literatura y en el cine –en el arte en general– desde hace mucho tiempo. No es mi intención catalogar a las narrativas de la suspensión como innovadoras, mucho menos si se asume la problemática del *shock* en la actualidad. En todo caso, lo que me interesa es pensar hasta qué punto en estas narrativas se puede encontrar la rebeldía hoy, no porque sean subversivas, irruman contra reglas establecidas –si es que las hay– o porque propongan algo totalmente inédito. La rebeldía radicaría en su actitud reflexiva, su contemporaneidad, partir de procedimientos formales, y a veces temáticos, que no dejan ver explícitamente el enfrentamiento o la crítica. Mientras algunos textos y películas reclaman su “postautonomía” buscando sus puntos de contacto con otras disciplinas o se etiquetan bajo nuevas categorías de realismo, las narrativas de la suspensión se concentran en el acto de narrar y al hacerlo rajan el presente, lo remueven y muestran sus grietas. En ese movimiento se convierten en líneas de fuga. La rebeldía ya no tiene que ser una contracultura –como sucedía en los sesenta/setenta–, sino la búsqueda de territorios dentro del presente, y dentro de la cultura, que permitan distanciarse de él. En este sentido, ya no importa si se trata de autores o directores consagrados o no, de arte popular o de arte elitista; lo que importa es en qué medida recuperar el acto de narrar

y la cuestión de la experiencia implica una visión crítica. Y esto, como explicaré, tampoco es algo novedoso.

Si estas narrativas no aceptan una historia o la clausura de una historia, no podría, entonces, exigirles su propia *Historia*. Aunque muchas de sus características no son nuevas, no puedo buscar su origen, ni lo ya dado; debo buscar una línea de procedencia que me sirva para vislumbrar la configuración de estas narrativas, pero siempre desde el intersticio, el desvío, la dispersión; no desde una continuidad que pretenda una verdad absoluta. Por ello, rastreo una genealogía que me permita, como plantea Foucault en “Nietzsche, la genealogía, la historia”, diferenciar y disociar estas narrativas desde la discontinuidad. Si, como dice Foucault, el saber no está hecho para comprender sino para hacer tajos, reconocer una genealogía significa asumir que estas narrativas no surgen “de la nada” –por supuesto- pero tampoco de “lo dado”: surgen de un conocimiento a través del cual se acercan a lo sucedido para luego distanciarse y tomar su propia perspectiva. Es un saber abierto a la emergencia, a la creación, al accidente. Entonces, por más que quisiera ubicar a estas narrativas en una “tradición”, una corriente o un género, resultaría inviable. Lo que sí puedo hacer es pensar en sus posibles precursores –del modo que lo hace Borges en “Kafka y sus precursores”- e indagar sus puntos de contacto y de alejamiento para que me ayuden a franquear el horizonte de la suspensión.

“Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino”, dicen Deleuze y Guattari en *El Antiedipo* (47). No hay puesta en práctica más evidente y extrema de esta aseveración que en el arte de las llamadas vanguardias históricas. Con ellas se consolidan las estrategias que anulan o difieren la posibilidad

de un sentido absoluto a partir del establecimiento de la ruptura como cimiento de la creación. Las vanguardias pretenden distanciarse de toda tradición posible y quebrar con los postulados de las producciones artísticas hasta el momento. Como consecuencia, lograron convertirse en generadoras de nuevas posibilidades estéticas. A partir de las primeras vanguardias del siglo XX, el arte ya no podía ser concebido ni producido de la misma manera que antes. Y esto, claro, no excluye a la narración. Si se piensa en la diferenciación entre novela y narración que marca Benjamin, es evidente que la vanguardia, al alejarse de las convenciones del realismo decimonónico, generó una transformación sustancial en la narrativa, desplazando la idea de novela como totalidad. No es casual que Saer postule que la novela comienza aproximadamente en el siglo XVII y culmina hacia finales del XIX (282). Por esto, es esencial vincular las vanguardias con las narrativas de la suspensión, porque ellas sí funcionaron, en un principio, desde una novedad, una ruptura, un *shock* que les permitió desestabilizar toda certeza.

Pero la vanguardia, a mi entender, no es sólo eso. Si se dice que la vanguardia *fue* un gesto de ruptura basado en la estética del *shock*, que *fue* un modo de quebrar el afán burgués de la autonomía del arte o que *estuvo* ideológicamente anclada en una época, implicaría clausurarla en el rigor histórico. Por esto, me interesa pensar lo que la vanguardia *es*. Ya no como ruptura, ya no como *-ismo*, sino como manera(s) de percibir el mundo y de enfrentarse con el presente. Si se puede decir que la vanguardia todavía perdura es porque sigue siendo la forma artística más contemporánea. En este sentido, la categoría “vanguardia” (y sus ulteriores “post” o “neo”) no define a un tipo exclusivo de arte. Por el contrario, es la apertura a una

multiplicidad creativa que cuestiona de diferentes maneras su propio tiempo, la realidad, lo dado y en la que la única determinación posible es la incertidumbre. Esto no significa que las narrativas de la suspensión sean vanguardistas en un sentido estricto, lo que intento sugerir es que la vanguardia ha dejados sus marcas en cierto arte y las narrativas de la suspensión son un claro ejemplo de ello.

En *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger analiza la problemática de sostener la idea de quiebre, el gran gesto de ruptura, de las vanguardias: la llamada “estética del *shock*”. Según él, el *shock* es el estímulo para un cambio de conducta; es el “medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (146). En un principio, el *shock* produce una desestabilización rompiendo con lo esperado y con cualquier pacto de lectura o interpretación. Esto es lo que sucede con la mayoría de los *-ismos*. Bürger explica que el objetivo principal de la vanguardia histórica era atacar y transformar la institución de arte establecido, es decir, el arte burgués que se manejaba bajo el concepto de autonomía del arte (arte elevado, desvinculado de la praxis vital).³⁰ Por lo tanto, la tarea vanguardista era reconciliar el arte con la vida y el *shock* era una de las formas de hacerlo. Pero el gesto de ruptura presenta un problema: la posibilidad de mantener el efecto a largo plazo: “Nada pierde su efecto tan rápidamente como el *shock*, porque su esencia consiste en ser una experiencia extraordinaria” (146). El gesto de ruptura es consciente de su propia muerte, una vez producido el *shock* no se puede volver a repetir. La ruptura se convierte en el principio ordenador de la obra, en

³⁰ “[L]os movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital” (Bürger 109).

su centro, y deja de funcionar como ruptura en sí porque se vuelve algo esperado. Se pasa de una intención desautomatizante a una automatizante. A esto hay que sumarle la crisis de la experiencia en la modernidad. El *shock* en el que se podía entrever una posibilidad de recuperar la experiencia, se convierte en fórmula y pasa a un status nulo: deja de sorprender. En una época saturada de información, el *shock* pierde su poder desmitificador (Huysen 39).

Debido a estas circunstancias, se ha hablado del fracaso de las vanguardias y se ha restringido su alcance solamente al gesto de ruptura dentro de una periodización histórica. Bürger explica que contra la autonomía del arte burgués que luchaba, la vanguardia termina reforzando las instituciones artísticas y la noción de autonomía.³¹ Pero, ¿cómo hablar de fracaso cuando las vanguardias marcaron a una variedad de líneas artísticas del siglo XX? Aunque el *shock* haya tenido fecha de vencimiento, hay toda una tendencia de la vanguardia que efectuó un giro estético y que implantó la resistencia contra el sentido total y absoluto. Esta es la vanguardia que perdura y que está inscrita en las narrativas de la suspensión. Se trata de un giro estético porque desplaza continuamente el sentido, desequilibra los ejes, desestabiliza. Es la vanguardia que pone en jaque la relación del arte con lo real, la mediación del lenguaje, los alcances de la ficción, la concepción del sujeto y de mundo. Como la letra *a* de la *différance* derridiana, el giro estético viene a manifestar un despliegue: el del sentido y junto a él, el del ser, el de la historia, el del presente. Esa es la fractura real de la vanguardia a partir de la cual cambia toda la percepción y creación del arte,

³¹ “Podemos explicarlo del modo siguiente: el fracaso del ataque de los movimientos históricos de vanguardia contra la institución arte, su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital. Pero el ataque la ha demostrado como institución y ha descubierto su principio en la (relativa) discontinuidad del arte en la sociedad burguesa” (Bürger 113-4).

la renuncia a un sentido determinado y único. En cuanto a la cuestión de la autonomía, creo que hoy es posible pensarla como especificidad intrínseca de la obra de arte que no tiene que ser exclusivamente estética y tampoco debe ser entendida como la separación del arte y la praxis vital. No se trataría de una autonomía del tipo kantiano o burgués; es una autonomía liberada de la “quimera de la modernidad”.³² Al preguntarse por el sentido y por el presente, la vanguardia que propone un giro estético incorpora preocupaciones vitales. En esta lectura, autónoma puede ser una obra comprometida o no, popular o no: su autonomía, a mi entender, dependerá de una pertenencia a cierto campo de acción. En este sentido hablo de autonomía en las narrativas de la suspensión. En la centralidad que tiene en ellas el acto de narrar y cómo éste conforma su peculiaridad. Estas narrativas se fundan en lo literario de la literatura y en lo cinematográfico de la cinematografía: palabra e imagen compuestas para narrar la experiencia del presente. Y allí radica su valor, en esa búsqueda de la experiencia en el acto de narrar. Son autónomas porque se afirman a sí mismas, sin necesidad de reivindicación política, social o mediática.³³

Ahora bien, que las narrativas de la suspensión puedan encontrar una genealogía a través de las vanguardias, ¿significa que se distancian completamente de la representación realista? La narración construye mundo, hay una aparente ilusión

³² Tomo esta frase de Noemi Voionmaa quien, siguiendo la línea de Ludmer, defiende la postautonomía definiendo a la autonomía como una “quimera de la modernidad que, incluso como construcción teórica, se ha desvanecido en el desayuno postmoderno” (14). No sólo evade aquí toda una problemática mucho más amplia (modernidad-postmodernidad) sino que quita la posibilidad de pensar la autonomía como un campo de acción en donde pueden convergir otros discursos, pero desde su especificidad. Noemi Voionmaa, aunque no quiera, cae en la dicotomía política-estética quitándole cualquier elemento posible de disenso a la literatura autónoma, cosa que, como se verá en los siguientes capítulos sí puede ser considerada.

³³ Sé que hablar de autonomía en el arte es complejo, sobre todo porque se ha convertido en un término de múltiples usos y aplicaciones; se ha vuelto un concepto relativo. Por esta razón considero necesario justificar mi propia aproximación a la idea de autonomía y no adscribirla a ninguna tendencia o autor en particular.

mimética, pero ya no se trataría de representación o de un afán imitativo –de una copia- sino de presentaciones, de creaciones, de simulacros. En estas narrativas la realidad está presente y se escapa al mismo tiempo porque, como dice Saer, “[e]l conjunto de la narración del siglo XX [...] no nos propone ninguna realidad fija, inamovible, dada de una vez y para siempre, sino una materia imprecisa, fluctuante, inestable, que cambia continuamente de forma, de valor, de lugar” (184). Hay realidad, pero esta ya no es unívoca y exclusiva. La realidad está dibujada con líneas punteadas, como se imagina el narrador de *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec. “[E]s la literatura quien invade la literatura y hace que prolifere sin llegar a la reproducción, es puro gasto al vacío, sin finalidad e imposición de un orden otro” (148), dice Graciela Montaldo sobre César Aira. Si bien considero que su narrativa difiere a la de la suspensión, esta característica que remarca Montaldo es esencial para comprender por qué cierto tipo de arte no se puede adscribir al realismo, aunque se siga construyendo realidad. Sólo asumiendo el carácter ambivalente y móvil de lo real se puede llegar a recuperar una noción de experiencia que se fuga continuamente. De esta manera, narrar siempre es construcción, creación permanente, y no reconstrucción o simple relato de hechos. Como dice Saer, “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo” (175).

El problema de pensar a las narrativas de la suspensión en una línea realista es que el realismo supone una certidumbre con respecto a la noción de experiencia. En cambio, en la vanguardia la experiencia siempre es algo cuestionado. Como plantea Florencia Garramuño, el realismo se sustenta en “la confianza en una noción de experiencia vivida (*Erlebnis*) como sostén de una verdad, de un conocimiento, y la

confianza en un lenguaje transparente –visual, sonoro o verbal- de traducir, expresar y comunicar esa experiencia”, mientras que la vanguardia se encuentra en el polo opuesto, el de “la desconfianza total sobre, incluso, la posibilidad de la existencia misma de la experiencia en condiciones de modernidad” (2007 14-15). Acepto que pensarlo de esta manera (realismo vs. vanguardia) supone una dicotomía que tal vez fue válida como producto de una época (la de las vanguardias históricas). Al igual que con la vanguardia, no se puede seguir considerando al realismo por lo que *fue*. Hay un realismo que está anclado al siglo XIX y a la modernidad. Es decir, un realismo basado en el conocimiento, en la función referencial del lenguaje, en el presente (con intención cognoscitiva), en la totalidad de sentido, en la objetividad. Como expone Georg Lukács: “La literatura realista del siglo XIX, aun cuando ejerza la crítica más acerada contra el mundo que describe, lo plasma espontáneamente de un modo unitario y en necesaria correspondencia con el hombre, esto es, como una unidad vital inseparable de sus elementos constitutivos” (1977 49). Es por esto que la novela fue el gran género del realismo decimonónico.³⁴ Pero, como bien señaló Erich Auerbach, el realismo moderno es un tipo de realismo dentro de toda una tendencia realista que recorre la literatura occidental y que tiene que ver con la representación de la realidad basada en la mimesis. Siguiendo a Aristóteles, la mimesis sería la característica intrínseca y la finalidad del arte. Por lo tanto, ya no se podría hablar de

³⁴ Para Lukács, “[l]a novela es la epopeya de una época para la cual no está sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad” (1985 323). Por esto, para él la forma legítima de la novela es aquella que busca la totalidad y que la revela como posibilidad concreta en la realidad. En este sentido, la novela realista también se fundamenta en base a una promesa o un deseo, pero a diferencia de las narrativas de la suspensión, en ella hay un objeto definido: el destino social de la humanidad.

realismo en términos clásicos (decimonónico), sino de la problemática de la representación realista en general que sí ha perdurado.

Entonces, la preocupación que surge es ¿cómo alejarse de la idea representación realista, de la mimesis, y seguir construyendo mundo? En ese hiato ubico a las narrativas de la suspensión. El punto decisivo de separación del afán mimético radica en dejar de concebir el arte como representación y pensarlo como *ejecutante*, como realizador de realidad. Reinaldo Laddaga utiliza el término *ejecutante* en *Espectáculos de realidad*. Según él, “Un ejecutante construye una serie de números breves recurriendo a ciertas piezas de su repertorio” (10). Pensar el arte de esta manera significa asumir la ficción de lo real, reconocer sus ambigüedades y fisuras, acceder al vacío. Que el arte no represente implica entrar en un mundo de huellas y simulacros, de promesas y devenires. Y lo más importante: admitir que el sentido sólo es posible desde su imposibilidad. En estas narrativas no hay un intento de buscar nuevas formas o formas “propias” a una época (fragmentación, pastiche, hibridizaciones) para representar la crisis de la experiencia: el mismo acto de narrar conlleva la cuestión de la crisis de la experiencia. Por esto, creo que no es factible adscribir a estas narrativas al realismo. Si bien hay una tendencia en la crítica (literaria sobre todo) que cataloga muchas obras actuales bajo etiquetas realistas, hay que tener cuidado y no hacer del realismo una categoría aplicable a una generalidad de obras.³⁵ Esto es precisamente lo que plantea Martín Kohan en “Situación actual del

³⁵ Varios críticos han tratado de clasificar diferentes obras o autores adjudicándoles de diferentes modos una categoría realista, algunos hablan simplemente de retorno al realismo, otros de nuevos realismos o adjetivizan el término según de quién se trate (por ejemplo, Washington Cucurto se autodefinió bajo un “realismo atolondrado”). Sandra Contreras además de analizar específicamente el caso de Aira en su libro *Las vueltas de César Aira*, ha trabajado en varios artículos el tema del realismo en la literatura actual argentina, exponiendo su relevancia y problemática. En lo que respecta a mi investigación, me interesa destacar la tesis de doctorado de Luz Horne *Hacia un nuevo realismo*:

realismo críptico” donde habla de una excesiva ampliación del concepto que lo convierte en una categoría vacía. Según él, en realidad, se trataría de una vuelta a la *realidad*, más que de una vuelta al *realismo*. Comparto las apreciaciones de Kohan insistiendo en que esa realidad a la que se vuelve ya no es producto de una representación; ahora la misma concepción de lo real está en juego: se ha perdido toda certeza. La realidad sólo puede ser concebida como simulacro.

En el caso del cine en particular, la problemática de la representación realista es inherente a su historia y definitoria de tendencias críticas. La cuestión se vuelve fundamental dada su naturaleza referencial. Algunos teóricos como Siegfried Kracauer sostienen que la función distintiva del arte cinematográfico es, justamente, reproducir el mundo como si fuera un espejo y, por lo tanto, resulta imposible pensarlo como la expresión o producción de un artista. André Bazin plantea que el cine es el ideal de recreación del mundo en su propia imagen; él cree en el mito del cine total, es decir, el cine como el medio capaz de representar total, completa y objetivamente la realidad.³⁶ Por esto, para Bazin en el cine es más “natural” la puesta en escena que el montaje.³⁷ Este tipo de interpretaciones anularían la posibilidad de pensar el cine desde el simulacro y la imagen quedaría en el terreno de la copia. Por su parte, Rudolph Arnheim asume la superioridad del cine como arte imitativo, pero

Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll con la que dialogaré en el próximo capítulo en relación a la obra de Sergio Chejfec y los artículos de Graciela Speranza “Por un realismo idiota” y “Magias parciales del realismo” que reflexionan sobre este “retorno al realismo” postulando una aproximación a lo real desde lo superficial. A este último tema volveré en el tercer capítulo cuando trabaje la obra de Martín Rejtman.

³⁶ “The guiding myth, then, inspiring the invention of cinema, is the accomplishment of that which dominated in a more or less vague fashion all the techniques of the mechanical reproduction of reality in the nineteenth century, from photography to the phonograph, namely an integral realism, a recreation of the world in its own image, an image unburdened by the freedom of interpretation of the artist or the irreversibility of time” (Bazin 21).

³⁷ Cabe aclarar que Bazin sí creía en la capacidad artística del cine, incluso, equipara al director de cine con el novelista.

cuestiona su reducción a mera reproducción de la realidad y reivindica su capacidad artística. El crítico inglés V. F. Perkins postula que el cine puede a la vez representar realidad y presentar imágenes ideales creadas por el director. Perkins se concentra en el cine de ficción: en él ya no se filma directamente la realidad sino que se *crea* una realidad para luego filmarla. Sin embargo, esta creación continúa funcionando en el orden de la imitación porque, según Perkins, la cámara no discrimina entre un acontecimiento real y uno ficticio.³⁸ Ciertos directores experimentales como Maya Deren o Stan Brakhage intentaron desequilibrar las aproximaciones realistas. Deren propone un “uso creativo” de la imagen fotográfica que, según ella, es una forma de realidad en sí misma. Para Deren el cine parte de la imagen, de la realidad, pero luego debe crear nuevos tipos de relaciones (sobre todo de tiempo y espacio) con esas imágenes. Brakhage es más extremo, para él la supuesta realidad de la imagen fotográfica es una ilusión impuesta y dada por convención y, por esto, el objetivo del cine es liberar al ojo de esas convenciones de representación. Para él, el realismo absoluto, en realidad, nunca puede ser realizado, siempre es potencial.

En esta variedad de posturas se puede observar que la tensión entre la representación y la creación en el cine va mucho más allá de la cuestión del realismo como género o tendencia. El problema reside, tal vez, en que, como dice Alan Badiou, “el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de la copia” (28). De esta manera, en el cine, la creación –la imagen como simulacro– no podría liberarse nunca de la imagen

³⁸ “In the fiction movie, reality becomes malleable but remains (or continues to seem) solid” (Perkins 69).

referencial porque, a diferencia de otras artes, el cine necesita materia (mundo, realidad) para conformarse. Para Badiou, la literatura o la pintura pueden partir de una ausencia, en cambio, la condición de fabricación de la imagen cinematográfica requiere una materialidad específica. Ahora bien, ¿qué pasa cuando la materia es concebida como imagen? Esta es la proposición de Henri Bergson en *Materia y memoria*. Para él, “la materia [...] es un conjunto de ‘imágenes’. Y por ‘imagen’ entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’” (2006 26). De esta manera, el mundo -lo real, la materia de la imagen cinematográfica- no es otra cosa que un universo de imágenes que están siempre en movimiento. A partir de esta idea, Deleuze desarrollará sus análisis sobre cine basándose en los conceptos *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. No quiero ahondar aquí en toda esta teoría que trabajaré en el siguiente capítulo en relación a la obra de Alonso. Lo que me interesa por el momento es simplemente señalar que es posible pensar al cine desde el simulacro y despojarlo de sus ataduras referenciales. Esto me permitirá abordar las películas del corpus desde una lectura que se enfoque en las fisuras que se establecen a partir de la realidad que construyen. Es decir, pensar la imagen como apertura: ya no como lugar de reconocimiento, sino como lugar (y tiempo) de la incertidumbre. Pensar que la imagen en estas narrativas se funda en huellas y no en presencias (ni simbolismos), que produce distancia, dudas e interrogaciones, que interpela hasta al mismo mundo que produce.

Con respecto a una *estética* realista, su demarcación en el cine en general y en el argentino en particular es tan compleja como en la literatura. En general asociada con cuestiones sociales (léase clases bajas, oprimidas, explotadas o marginadas) y con pretensiones de representación lo más “naturales” posibles (rodaje en exteriores o uso de actores no profesionales, por ejemplo), el realismo cinematográfico se interpreta como aquel cine capaz de mostrar cierta crudeza y verdad de la realidad; un cine que “se mete” en la vida de personajes “reales” y que intenta evitar toda manifestación de artificialidad. Pero, como pasa con la literatura -con el cine quizás más exacerbado por sus ataduras a la imagen referencial- no se puede adscribir a todo el “nuevo cine” dentro de una *estética* realista. El caso de Alonso es paradigmático. Aunque él elija filmar en espacios excluidos, sobre personajes relegados de la sociedad y con actores sin formación, no puedo calificarlo como realista porque, como explicaré en el siguiente capítulo, en el cine de Alonso no hay certezas, no hay *una* verdad. Las imágenes se van abriendo en sí mismas, exponiendo sus propias hendiduras y las de la realidad que fabrican. Lo mismo sucede con el cine de Rejtman o de Martel (aunque en ellos la construcción ficcional y el artificio son más evidentes). Mucho se ha discutido sobre este tema en diferentes revistas especializadas o de cultura (*El amante*, *Punto de vista*, *Kilómetro 111*, para nombrar algunas) y, al igual que con la “literatura del presente”, no se llega a conclusiones concretas y el término *realismo* se sigue utilizando, en algunos casos, indiscriminadamente.

Entonces, si hay que esbozar una genealogía de las narrativas de la suspensión, se debe buscar en aquellas obras que ya no confían en la representación y que por más que construyan mundo, ese mundo siempre va a estar puesto en duda.

Obras que no necesariamente son “anti-realistas”, pero que ya no pueden ser definidas dentro de los confines del realismo. Obras que redefinen lo real y a sí mismas permanentemente. Se trataría de una genealogía que pueda saltar, por ejemplo, del *Quijote* a Macedonio, de Borges a Saer, de Meliès a Jarmusch, de Godard a Linklater, de Felisberto a Carver, de Vertov a Truffaut, de Joyce a DiBenedetto, de Emar a Onetti, de Ozu a Kiarostami, de Rulfo a Sebald. Sería la genealogía de la ruptura, pero no de la ruptura como gesto sino como base y punto de partida: una genealogía de la aceptación de la ruptura.

Recapitulando: narrar el presente

“Las cosas no ocurren de una vez y para siempre,
sino que siguen ocurriendo”
(Entrevista a Sergio Chejfec)

En un mundo al extremo del vacío generado por el orden de la abundancia -de información, de entretenimiento, de imágenes referenciales, de mercancías rápidamente obsoletas- y en el que la experiencia sólo se presenta como carencia, las narrativas de la suspensión asumen que sustentarse en la representación significa caer en la normalización del presente. Por esto, como dice Florencia Garramuño en *La experiencia opaca*, “no se trata de mostrar que la realidad es un efecto de la representación, sino de concebir a la escritura como un modo de acercamiento a una realidad confusa e incognoscible” (126). El representar ya no da lugar a la mirada crítica. Para enfrentarse con su tiempo, estas narrativas deben buscar un camino que les permita reflexionar sobre la realidad y cuestionarla desde la ruptura misma, desde la suspensión. Dentro del torbellino y vacuidad simultáneos del presente, estas

narrativas proponen una visión de mundo donde el “no pasa nada” se convierte en un elemento constitutivo y primordial del acto de narrar y en la posibilidad-imposible de recuperar la experiencia.

La narración es, entonces, la máquina que mueve diferentes componentes a través de cortes y continuidades. Es la promesa nunca consumada, evento. No tiene relaciones de causa y efecto: es deseo sin objeto. Es simulacro: crea mundo desde la transgresión, no desde la imitación. Es sentido producido, nunca dado. Está siempre “entre”: su lugar es el *seguir*. Abre el presente, lo hace estallar, lo desplaza. Es la huella de otra huella: la experiencia. Es búsqueda y movimiento, incluso en la permanencia y en el detenimiento. Es la espera del *shock* que siempre está por *llegar*.

La narración es, también, tiempo fuera de tiempo, tiempo que dura y que se esfuma, como sucede en las novelas de Chejfec y en las películas de Alonso que analizaré en el capítulo II. Un tiempo construido cualitativamente desde la morosidad, la digresión, la repetición. Y allí también la narración surge de imágenes como creación constante. A través de la imagen se abren espacios otros, imprecisos, abandonados, desplazados, donde se vislumbran las posibilidades de la experiencia. La imagen da lugar a la duración generando nuevos parámetros a partir de los cuales las narrativas de Chejfec y Alonso se distancian del presente, se desvían y se contraponen a los discursos dominantes de la modernidad. La narración es inercia: un “estar” constante que presenta un dinamismo-estático, como en los cuentos y las películas de Rejtman que ocuparán el capítulo III. Elementos mínimos, superficiales, acciones inconexas o inconclusas: la aparente exposición de un mundo desgastado, entregado al automatismo. En Rejtman la inercia es una manera de asumir y

confrontar la perplejidad del presente porque en su narrativa, todo puede pasar, aunque no pase nada. La narración es la pausa como expondré en el capítulo IV. Es la pausa desde la que se escribe y se construye la consciencia reflexiva en la novela de Meret. Aquello que no se puede aprehender en el momento de inacción de la pausa, pero que sigue latente. La narración es también tensión y desconfianza: conflictos y resoluciones nunca expuestos, pero implícitos. Martel convierte al suspenso en una característica inherente de la realidad, Sonido, encuadre, puesta en escena: todo dispuesto a fabricar mundos ásperos, detenidos, herméticos.

Así, a través de las obras de estos autores y directores intentaré explorar el espacio de reflexión, de contemporaneidad, que proponen las narrativas de la suspensión. Una reflexión que comienza con los vestigios de la experiencia. Y desde ahí narran, desde la promesa, el simulacro, la huella porque saben –quizás esa sea su única certeza- que no hay, al principio, nada. Y esa nada se convierte en el lugar exclusivo de la narración y la pulsación para continuar narrando, a pesar de todo.

Capítulo II

La duración como creación: La imagen narrativa en Lisandro Alonso y Sergio Chejfec

En “The Handkerchief” Benjamin postula que si el arte de la narración se encuentra en decadencia es porque ya no hay lugar para el aburrimiento en nuestras vidas y porque las cosas ya no duran lo que deberían. Pero, ¿qué significa “durar”? ¿Cuáles son los parámetros de la duración? ¿Qué relación se puede establecer entre duración y narración? Si se piensa en el concepto de experiencia y se reflexiona sobre su conexión exclusiva con el tiempo, se puede suponer que ya no hay narraciones propiamente dichas porque en el mundo moderno se ha perdido la posibilidad de concebir el tiempo esencial de la experiencia. Justamente, gran parte de la pérdida de la experiencia se debe a la desintegración de un tiempo que le es propio: un tiempo que no se mide cuantitativamente y que no tiene objetivos concretos ni redituables. El concepto de tiempo moderno, un tiempo hecho a fines, ha desplazado la posibilidad del tiempo duradero, del tiempo que se detiene en la experiencia. ¿Cómo pensar, entonces, en el presente y desde la contemporaneidad, una narrativa que apele a la duración como la base fundamental de su constitución? ¿Hay todavía lugar para la duración?

La película *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso comienza con un plano medio de un hombre comiendo que luego se sabrá que es Misael, el protagonista. A través de una cámara fija, esta toma persiste en la pantalla por casi un minuto. Al principio de la novela *Baroni: un viaje* (2007) de Sergio Chejfec hay una larga y detallada descripción de un santo de madera y de la “vida física” —así la llama el narrador— de ese personaje. En ambos casos, aunque con estrategias muy distintas, la

narración se inicia en un momento de aparente detención. Se arranca desde la demora, desde el quedarse en un instante que fluye en su propia perdurabilidad: imágenes que contienen su propia forma de tiempo. Estos son sólo dos ejemplos de una modalidad estética que caracteriza toda la obra de Alonso y la de Chejfec. Alonso ha realizado cuatro largometrajes hasta el momento, *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008). En estas películas logra construir mundos en los cuales los personajes y el entorno están ahí, como si la cámara simplemente fuera testigo de ellos. Casi sin diálogos, con largas tomas y escenas y una cámara en movimiento que genera quietud, se crean universos desde las acciones, los sonidos, los encuadres. Sergio Chejfec tiene más de diez novelas publicadas y todas ellas se caracterizan por la proliferación de una escritura llena de digresiones y morosidad descriptiva.³⁹ Predominan los recuerdos, los relatos desviados, las historias intercaladas y las reflexiones. Es por esto que tanto en las películas de uno como en las novelas del otro, se pueden encontrar muchos momentos –como los ejemplificados más arriba– donde la historia parece suspenderse, pero que, a la vez, hacen progresar la narración.

En este capítulo examinaré sus obras pensando en esa posibilidad que se abre al dejar que una imagen (visual y/o narrativa) fluya en su propia duración. Sus obras tienen en común la complejidad de formularse como lugares que generan una temporalidad propia que no se suscribe a la celeridad y la urgencia del presente. Me

³⁹ Moral (1990), *Lenta biografía* (1990), *El aire* (1992), *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000), *Los incompletos* (2004), *Baroni, un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008) y *La experiencia dramática* (2012). También tiene los libros de poesía *Tres poemas y una merced* (2002) y *Gallos y huesos* (2003), otros de ensayos, *El punto vacilante* (2005) y *Sobre Giannuzzi* (2010) y un relato *Hacia la ciudad eléctrica* (2012). Muchos de sus artículos y fragmentos de libros fueron publicados en diversas revistas literarias, entre ellas *Babel* (de la que fue parte) y *Punto de vista*.

refiero, en este caso, a un presente histórico marcado por los avances tecnológicos e informáticos. Es lo que Paul Virilio ha llamado *dromología*, el aumento indiscriminado de la velocidad en el transporte y las comunicaciones y su uso como parte de una razón instrumental. Virilio analiza cómo la velocidad es la categoría imperativa de la actualidad que se utiliza como forma de control y de dominación llegando al nivel de una tiranía.⁴⁰

En el caso de Alonso, la duración se presenta a través de la idea de imagen-tiempo que Deleuze ha desarrollado en sus estudios sobre cine y que es fundamental para comprender uno de los aspectos centrales de su cinematografía: la manifestación de una teoría de la acción que le da a la acción una importancia en sí y no en relación a otras acciones, es decir, que se concentra en actos específicos y no en su concatenación. En el caso de Chejfec la duración también se presenta como otra posibilidad de imagen-tiempo que se revela a partir de tiempos suspendidos o lugares “de abandono” –como los llama uno de sus narradores– en los cuales el detenimiento generado por reflexiones, recuerdos y digresiones se convierte en el eje narrativo. En este sentido, el concepto de duración que plantearé a lo largo del capítulo es una forma de pensar la suspensión; es una forma de narrar la experiencia contemporánea y de enfrentarse al presente marcado por una noción de tiempo en la cual no hay lugar

⁴⁰ “El poder es inseparable de la riqueza y la riqueza es inseparable de la velocidad. Quien dice poder, dice, ante todo, poder dromocrático –*dromos* procede del griego y quiere decir “carrera”-, y toda sociedad es una “sociedad de carreras”. Sea e las sociedades antiguas a través del papel de la caballería (los primeros banqueros romanos eran caballeros), sea en la potencia marítima a través de la conquista de los mares, el poder es siempre el poder de controlar un territorio mediante mensajeros, medios de transporte y de transmisión. Independientemente de la economía de la riqueza, un estudio de lo político no puede hacerse sin un estudio de la economía de la velocidad (Virilio 1997 17). “Lo propio de la velocidad absoluta es ser también poder absoluto, control absoluto, instantáneo, es decir, un poder casi divino. Hoy en día, hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total. Esto ya no tiene nada que ver con la democracia, es una tiranía” (19-20).

para el detenimiento. El otro aspecto que está estrechamente relacionado con esta idea de duración y que se manifestará en ambos es su puesta en cuestionamiento del realismo y cómo, desde la imagen-tiempo, se expone otra posibilidad que se aleja de lo estrictamente representativo.

Con el advenimiento de la modernidad, los artistas se preguntaban cómo representar lo eterno y lo inmutable en medio de tanto cambio, de lo efímero, del caos. La pregunta de esta actualidad -la pregunta contemporánea, como diría Agamben- radicaría más en cómo representar la duración y la experiencia, en medio de tanta indiferencia provocada por la “normalización” o la “personalización”.⁴¹ Las narrativas de la suspensión desafían estos vacíos desde el vacío mismo, desde una supuesta “nada” que se postula como el lugar de apertura para presentar experiencia y su duración. Dentro de un contexto marcado por una globalización en aumento y fuertes políticas neoliberales, el vacío es el resultado de lo que Derrida llama en *Spectres of Marx* “phantom-states” (1994 83). Se trata básicamente de totalitarismos encubiertos que gracias a sus estrategias generan desempleo, exclusión, migraciones ilegales, contaminación, desastres ecológicos, a la vez que promueven el tráfico de armas y drogas, el terrorismo. A esto hay que sumarle la frivolidad de la sociedad actual generada por el rápido progreso tecnológico que Juan José Saer explica en *La narración-objeto*:

En la sucesión caleidoscópica de imágenes, en las bruscas transiciones temáticas, en la indigencia verbal, proclive al cliché, de los comentarios, del nivelamiento constante, trasunta la superstición

⁴¹ Conceptos arraigados por Gilles Lipovetsky y Julia Kristeva respectivamente, desarrollados en el primer capítulo.

posmoderna de que todo equidista y equivale, de que las diversas escuelas pueden convivir y los diferentes estilos adaptarse unos a otros en un sincretismo simplista y perezoso [...] En ese universo enlatado, todo mensaje está concebido con un solo sentido, aquel que supone que el destinatario quiere escuchar. (109)

En un mundo nivelado, donde todo está llevado el mismo nivel, el cambio constante ya no provoca reacción, al contrario, forma parte de los engranajes de la gran maquinaria cada vez más poderosa del presente a la que estamos destinados a obedecer.⁴²

Saer plantea que “El discurso omnipresente y nivelador de nuestra época sólo puede ser equilibrado por una multiplicidad de poderes alternativos, focos de crítica y de reflexión, de difusión de una cultura auténtica, fruto de una elección y no de una imposición vertical, una cultura vivida y creada cotidianamente, no un producto prefabricado y soportado sin alternativa posible” (110). Directa e indirectamente, las narrativas de Chejfec y Alonso quiebran con la concepción moderna y capitalista del tiempo, proponiendo posibilidades otras de concebir la experiencia temporal. Esta sería la cualidad de lo contemporáneo -en términos de Agamben- que comparten Chejfec y Alonso. Son, entonces, como dice Saer, alternativas, focos de crítica. Al exponer a través de sus narrativas una recuperación de la duración del tiempo, están posicionándose a la adversa de un mundo nivelado, automatizado, mecanizado, acelerado. Se alejan de la velocidad preponderante para sumergirse en los lugares de la duración, de lo indeterminado, de la incertidumbre, incluso de la inmediatez. Estas

⁴² Parafraseo aquí la cita del narrador de la novela de Chejfec *Los incompletos* que analizaré más adelante,: “Por mi parte, me puse a pensar en el mundo. En su maquinaria cada vez más poderosa y en nuestro destino inexorable, que es el de obedecer sus engranajes” (151).

narrativas presentan un ritmo propio, una perspectiva del tiempo y del arte apartada del discurso imponente de la información.⁴³

Desde los comienzos de la llamada modernidad, el tiempo ha sido sometido a un régimen que cancela toda posibilidad de “darse tiempo”. A partir del siglo XVIII se produce, entonces, “una intensificación del ritmo en el ámbito de la sociedad burguesa pujante económicamente” (Koselleck 66). La aceleración se consuma gracias a la mecanización y su organización industrial y capitalista en la cual el ahorro de tiempo significa más productividad y producción. De esta manera, “Una vez que la aceleración, como categoría específica del tiempo histórico, se ha convertido en el modelo de experiencia, la historia entera se transforma retrospectivamente en una secuencia temporal de creciente aceleración” (67). La modernidad, gracias a su imperante sistema capitalista, no sólo ha creado un tipo de tiempo propio, sino que ha llegado a los límites de su aniquilamiento. Aunque parezca contradictorio -ya que el dominio del tiempo es uno de los fundamentos esenciales de la victoria del capital-, el tiempo agoniza. En realidad, lo que se ha extinguido es el tiempo no cuantificado. A partir de la consagración y expansión del sistema capitalista, el tiempo se mide, se valoriza, se gasta. Vivimos en horas, minutos y segundos, en meses, semanas y días, en temporadas, en fechas límites (*deadlines*), en jornadas, en recesos, en “el tiempo es dinero”, en “el tiempo no alcanza”. Vivimos en un mundo donde el tiempo ha dejado de durar.

En las narrativas de Chejfec y Alonso, el tiempo –como la permanencia en las acciones– es la esencia de la creación. Repensando algunas ideas de Henri Bergson,

⁴³ Me refiero aquí nuevamente a la diferencia esencial que Benjamin realiza entre información y narración desarrollada en el primer capítulo.

desarrollaré una conexión entre la narración y la invención como aquello que les permite desligarse de las ataduras del deseo codificado de la máquina y el tiempo capitalista -como plantean Deleuze y Guattari- dado que, tanto en Alonso como en Chejfec, narrar se convierte en un espacio puramente contemporáneo porque desde allí se construye la posibilidad crítica. La narración no debe concebirse como un lugar que se encuentra atado a una temporalidad específica -porque tiempo y lugar ya no pueden pensarse en términos aristotélicos- sino como un espacio donde el tiempo es la marca de la creación constante de la experiencia. En estas narraciones el tiempo perdura en lugares abandonados, imprecisos, marginados o desplazados.⁴⁴ La misma propuesta de pensar estas narrativas desde y en las imágenes se basa en un anacronismo, tal como plantea Georges Didi-Huberman, porque “[s]iempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (31) y ese tiempo no necesariamente es el coetáneo, sino una condensación del presente, pasado y futuro y, por lo tanto, una apertura.⁴⁵

No es casual, entonces, que una de las *sensaciones* compartidas más evidentes que existe entre ambos autores esté vinculada a la idea de morosidad. Se pueden pasar rápidamente varias páginas en las novelas de Chejfec o adelantar minutos en una

⁴⁴ Quisiera aclarar que esta es una de las principales razones por las cuales no realizo una lectura teórica desde las concepciones de Paul Ricoeur. Para el filósofo, la cualidad temporal de la experiencia es el referente común de la historia y la ficción y esto es, precisamente, lo que permite narrar: todo lo que sucede en el tiempo puede narrarse. Es decir, el tiempo sólo puede ser pensado como algo mediado y la narración, en este caso, sería su medio. En cambio, pensadores como Deleuze y Didi-Huberman piensan que el tiempo, sobre todo en el arte, es inmediato. Por otra parte, Ricoeur cree en la primacía de la representación, cosa que desde mi perspectiva, como desarrollaré en este capítulo, ya no se puede concebir en los autores aquí trabajados.

⁴⁵ “Ante una imagen –tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar de la costumbre infatuada del especialista. Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esa imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, *el elemento de la duración*” (Didi-Huberman 32 resaltados míos).

escena de Alonso y en los dos casos el lector/espectador podrá tener la impresión de estar en el mismo lugar que antes: parece que la historia no ha progresado. La trama se demora dejando al lector/espectador suspendido en la narración y en el tiempo. Esta idea de detenimiento que ambos sugieren no podría llamarse propiamente una lentitud en términos cuantitativos de velocidad. No es una cantidad específica lo que marca su morosidad. Estas narrativas no duran “mucho” o “demasiado” o “media hora” o “una semana”: su duración tiene un carácter *cualitativo* porque ellas mismas se constituyen como un lugar en el cual el tiempo forma parte intrínseca de la creación narrativa. Esto que describo como una *sensación*, puede parecer una trivialidad o a una mera lectura impresionista y subjetiva. Sin embargo, pienso que en ella se encuentra la clave para reflexionar sobre la mirada contemporánea que está presente en estas obras. Frente a la idea de que la experiencia se ha desvanecido y ya no es algo realizable, como plantea Agamben en *Infancia e Historia*, las novelas de Chejfec y las películas de Alonso proponen un tipo de experiencia que surge de la propia creación literaria/cinematográfica.⁴⁶ En ellas, la narración se postula como un lugar nunca fijo ni determinado que, gracias a una concepción del tiempo basada en la duración, posibilita una fluidez y movimientos constantes, incluso desde los momentos de detenimiento. Es así como el narrar se recupera en el durar porque en la duración misma se recupera la experiencia.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer explican que la lógica formal “ha sido la gran escuela de la unificación” (63) en el proyecto Ilustrado. Ella ofrecía el poder de calculabilidad del mundo. Así, “el número se convirtió en el canon

⁴⁶ Me remito a lo que ya he desarrollado en el primer capítulo sobre el concepto de experiencia. Agamben, siguiendo la línea de pensamiento de Benjamin, expone cómo el hombre moderno ha perdido la posibilidad de recuperar la experiencia vivida.

de la Ilustración” (63). Esto permitió una mediación y homogeneización total del mundo y de la sociedad, pero sobre todo, fomentó el desarrollo de la mecanización y la industrialización. Para ellos, “La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo. Finalmente se ha cumplido su vieja ambición de ser puro órgano de fines” (83). Esta es, según Adorno y Horkheimer, una de las explicaciones de la pérdida de la experiencia en el mundo moderno: “La unificación de la función intelectual, en virtud de la cual se realiza el dominio de los sentidos, la resignación del pensamiento a la producción de la conformidad, significa empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia” (88). La sociedad se ha convertido en una sociedad totalmente mediada por la razón instrumental, invadida en todas sus esferas. La racionalidad del proyecto ilustrado encubre una lógica de dominio y opresión dada a partir de la cuantificación de la realidad. La razón es la universalización y homogeneización del mundo: las cualidades son sustituidas por funciones.

Pensar una narrativa que funcione desde la espera, las digresiones y el permanecer en imágenes supone una ruptura a “lo dado” y abre nuevas formas de recuperar la experiencia desde la contemporaneidad. Propongo, entonces, pensar las narrativas de Alonso y Chejfec como narrativas que se sustentan en la duración porque en ellas se prioriza la experiencia como aquello que está en constante formación: a través del detenimiento, del permanecer en una imagen o en una digresión, se presenta la diferencia y en ella se encuentra tanto la persistencia como la

progresión de la narración no lineal. Pienso, por ejemplo, en la última escena de *La libertad*. El final es circular: se vuelve a Misael comiendo un armadillo, igual que al comienzo. Esta vez, la escena se extiende mucho más y se muestra todo el proceso: desde que Misael caza al animal hasta que lo cocina y lo come. La narración, entonces, ya no se sustenta en la concatenación de acciones porque, en realidad, aquí no se narra una acción –o varias acciones– sino que se narra desde el tiempo de las acciones. Y ese tiempo no es otro que el de la experiencia. Esta escena que podría ser simplemente una catálisis en términos de Barthes, es el núcleo de una experiencia. No se trata de un dilatador de una acción principal, por lo contrario, esta supuesta catálisis es la acción principal. Sin embargo, considero que el foco narrativo no se puede reducir a ese movimiento de darle una alta funcionalidad a las catálisis hasta el punto que conformen núcleos. La verdadera “transgresión” de estas narrativas es repensar la acción: para narrar no es necesario caer en la lógica causal de la concatenación de acciones, narrar se hace posible desde la acción misma, desde su propia duración. En este caso, la acción “comer” se da por sentada, es lo dado. “Misael come” no es más que la vivencia, la información, en términos de Benjamin. El permanecer allí, la continúa sucesión de imágenes que parecen ser repeticiones unas de las otras, es la creación que permite presentar una experiencia. Se trata, de un presente que se abre y en el que confluyen lo transitorio, lo que perdura y lo que vendrá. De esta manera, se rechaza la acción como elemento de una linealidad cronológica de la narración y se postula una teoría de la acción basada en su duración, en el “estar” *en la acción*.

Al ubicarse en la acción en sí, las narrativas de Chejfec y Alonso se liberan de las nociones del tiempo cuantificado y espacial del capitalismo imperante, para adentrarse en un concepto de tiempo cualitativo y creativo. En este sentido, la duración de estas narrativas se asemeja a la idea desarrollada por el filósofo Henri Bergson que se postula como una crítica directa al racionalismo exacerbado de la Ilustración. Según Bergson, la duración es la base de nuestra existencia. Existir, para el ser humano, significa vivir el tiempo como un flujo ilimitado de cambio constante. Para él, la continuidad del tiempo como continuidad de cambio es la posibilidad siempre abierta de lo nuevo: “Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (2007 30). Es una continuidad que se abre hacia la multiplicidad porque “las propiedades vitales no están jamás enteramente realizadas, sino siempre en vías de realización; son menos *estados* que *tendencias*” (2007 32). Y es por esto que pensar la idea de duración en las narrativas de la suspensión me permite reforzar la modernidad –como actitud crítica, según Foucault- y la contemporaneidad –también como visión crítica, según Agamben- de estas narrativas. Mientras hoy estamos expuestos al cambio *cuantitativo* constante gracias a las innovaciones tecnológicas y a las tendencias de la moda, entre otras cosas, estas narrativas se fundamentan en una eventualidad (Derrida) o un devenir (Deleuze) donde ya está inscripto el cambio *cualitativo* porque al ser algo “que vendrá”, que acontecerá, un deseo sin objeto específico, niegan cualquier posibilidad de probabilidad y medición.

Para Bergson, la continuidad de cambio, la duración, no es una propiedad exclusiva del sujeto. El universo en sí es duración porque “no está hecho, sino que se hace sin cesar” (2007 248). Es por esto que para Bergson la duración se asocia con un Todo, pero no como algo cerrado, al contrario, como un todo en permanente apertura. Allí reside su crítica al mecanicismo como un sistema cerrado donde todo se asume como “lo dado” –*a priori*- y donde todo se calcula: no hay lugar para lo nuevo. Algo similar sucede con la razón porque para Bergson tendemos a creer que el conocimiento también es algo dado y que cada cosa ya tiene un saber determinado, de esta manera, en vez de crear, se busca lo predeterminado. Pero Bergson insiste en que todo no está dado.⁴⁷ Este rechazo se asemeja a la distinción benjaminiana entre información y narración. La información es el discurso de lo dado, de lo ya sucedido. Como planteaba en el primer capítulo, la información inmoviliza el presente, lo retiene en su acontecimiento, le impone las trabas del avance histórico. Y esa es exactamente la visión que Bergson tiene con respecto a la ciencia, la razón instrumental, el finalismo. En cambio, la narración al iluminar el presente, al conjugar diferentes tiempos en su creación, al ser la posibilidad de que todo suceda nuevamente, la narración es pura duración.

⁴⁷ En *La imagen-movimiento* Deleuze explica las conclusiones de Bergson de esta manera: “si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar” (24). Ese es precisamente el cambio incesante cualitativo. Es por esto que Bergson critica a la ciencia, porque ella funciona sobre lo que supone que se repite, pero “lo que hay de irreductible y de irreversible en los instantes sucesivos de una historia se le escapa” (2007 48). Mientras que para la física moderna el tiempo es pensado en función del espacio –siguiendo las postulaciones aristotélicas-, Bergson sugiere que ese tipo de concepción de tiempo no produce nada, es sólo un marco abstracto, vacío. La idea aristotélica del tiempo se basa en el movimiento; en la trayectoria de un punto a otro, de un instante a otro. El tiempo se piensa como una línea donde la sucesión temporal está marcada espacialmente. Esta espacialización del tiempo lo reduce a algo dado, divisible y homogéneo. En cambio, Bergson propone un tiempo indivisible y heterogéneo porque, según el, el tiempo es irreductible al espacio recorrido. El espacio es divisible, el movimiento no. De esta manera, el tiempo deja de ser concebido como marco para ser creación. Por eso, “El tiempo es invención o no es absolutamente nada” (2007 340). El espacio puede medirse, es cuantificable; la duración no porque es cambio cualitativo permanente.

Entonces, pensar esta idea de duración en las narrativas de Chejfec y Alonso en su permanencia en las imágenes, en las descripciones, en las digresiones, me permite remarcar su carácter crítico con respecto al mundo actual: el tiempo en ellas no está sujeto a fines (al fin de la trama), al contrario, “se trata de una creación que se prosigue *sin fin* en virtud de un movimiento inicial” (2007 119, resaltados míos). Una narración basada en acciones continuas, en una linealidad que debe llegar a su fin sería una narración en la cual el tiempo está espacializado: se reduce el tiempo a lo sucedido, las acciones se vuelven divisibles y homogéneas, son repeticiones, y lo único que prevalece es el movimiento entre una y otra para llegar al final. En cambio, las narrativas de la suspensión viven en el continuo cambio, permanecen, y eso las hace ser únicas, imprevisibles, heterogéneas. Así, al igual que las teorías bergsonianas, estas narrativas, también postulan esa visión crítica porque no limitan el sentido. En ellas, la duración no es la medición de un tiempo, al contrario, es la liberación del tiempo de los fines impuestos por la velocidad imperante de la modernidad, del capitalismo, de la era informática. Paradójicamente, Chejfec y Alonso abandonan la acción “dada” para meterse de lleno *en la acción*.

Libertad *en* acción

“Pero yo no quiero contar una historia,
lo único que me interesa es observar.
Que la película genere una incertidumbre,
o en todo caso que sugiera”
(Entrevista a Lisandro Alonso, *El amante cine*)

“El tiempo se presenta en persona allí donde la historia ha desaparecido” (72) dice Paola Marrati explicando la taxonomía imagen-movimiento e imagen-tiempo de Deleuze en la cual el filósofo diferencia el cine de la pre y la post Segunda Guerra Mundial. Según Deleuze, el cine de la imagen-movimiento está sujeto a la sucesión de acciones, mientras que el cine de la imagen-tiempo se basa en los objetos y acciones mismas, no en su concatenación. Si bien en la versión original en inglés de esta cita Marrati se refiere a la *Historia –history–* la traducción me permite elaborar una doble lectura: por un lado, sí, la Historia ya no es concebida en términos inamovibles, por el contrario, se desplaza, se pierde, desaparece; por otro lado, en un cine como el de Alonso, sucede lo mismo con la historia pensada como trama, argumento. La Historia se ha desvanecido porque ya no se puede pensar lineal y cronológicamente y la estructura fundamental de la trama es la indeterminación. Así, sin Historia y sin historia, lo que quedan son imágenes y a través de ellas, tiempo en presencia.

Vuelvo nuevamente a Misael en *La libertad*. Un hombre que come abre y cierra la película (imagen 1). Un hombre que come, una acción en sí, una imagen que presenta una acción, una imagen que presenta el tiempo de la acción, un tiempo de la acción que se produce desde la duración. En el cine de la imagen-tiempo deleuziana,

los objetos y las acciones son imágenes puras y directas del tiempo. Y cada una de estas acciones u objetos es el tiempo “bajo tales o cuales condiciones de los que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio” (C2 32). Esa es, precisamente, la duración. La imagen como tiempo y el tiempo como cambio permanente. La imagen ya no es simplemente una imagen estática que nos comunica una acción sino que la imagen en sí misma transforma la acción constantemente. El cine de la imagen-tiempo es un cine donde las situaciones ópticas y sonoras emergen en sí, en el lugar aquel donde las conexiones entre acciones ya no se producen: es un cine en el cual el espectador debe confrontar la imagen.



1. Misael comiendo. Escena de apertura y clausura de *La libertad*.

Misael come, Misael corta árboles, Misael defeca. Estas son algunas de las acciones que se ven reflejadas en la primera parte de *La libertad*. ¿Y sobre qué es esta película? Una primera y apresurada respuesta podría ser, sobre nada. Sin embargo, a medida que la película avanza se descubre que se trata, justamente, de las acciones en sí, del permanecer de la imagen y de la acción. Si se produce una sensación de vacío, de que la película no trata sobre nada, es porque *La libertad* –como casi todos los filmes de Alonso– no da información de ningún tipo. Antítesis total de cualquier

discurso mediático, en *La libertad* no hay afán realista, ni documental, ni representativo. Es un cine que presenta, a través de la puesta en escena y el montaje, un día en la vida de Misael, un hachero. Lo que diferencia el cine de Alonso de otros tipos de producción de imágenes es que en él, la imagen ya no es más mero espectáculo como planteaba Guy Debord. Aquí la imagen ya no es un medio a través del cual tenemos acceso a cierta información. Por el contrario, ellas se manifiestan desde su propia duración, presentando experiencia. En el mundo actual donde las imágenes son la más clara expresión de lo efímero, las imágenes de Alonso persisten y es a través de esa persistencia donde se recupera la idea de narración y la experiencia se vuelve realizable nuevamente. “Misael come” no es más un evento pasado y clausurado, es una experiencia que se hace presente: Alonso, al igual que el narrador benjaminiano, trae, acerca, esa experiencia distante y lejana para que el espectador pueda contemplar y apropiarse *con libertad* de aquello que se narra. Como plantea Eduardo Russo, en *La libertad* “[e]s algo mucho más inicial lo que allí se juega: alguien va a hachar unos árboles en el monte, y el cine toma registro de ello para revivirlo ante un espectador en una sala de cine. En un solo movimiento emancipatorio, Alonso se quita de encima las convenciones del relato, del género, incluso del tema que se pretende para su película. A cambio, ofrece un contrato renovado entre el cine, una mirada sobre lo real y una disposición redescubierta en el espectador” (Russo s/n). En un artículo más reciente, Russo aclara que Alonso se libera también de los nuevos “tics” (lugares comunes) del nuevo cine argentino en general: “*La libertad* could call itself ‘free’ precisely for the way in which it was able to free itself from those mandates” (259). Dentro de la emergencia de una renovación

cinematográfica, Alonso se destaca por su marginalidad dentro de un grupo hay de por sí heterogéneo: dentro de una desterritorialización en formación, su cine se presenta como un escape, como una línea de fuga.⁴⁸

En un presente que se rige por lo transitorio y lo efímero llevados al extremo, las narrativas películas de Alonso proponen un detenimiento: se convierten ellas mismas en abismos de tiempo dentro del torbellino de la velocidad. Ellas recuperan aquello que Baudelaire expuso claramente con la idea del artista como “hombre-niño”: aquel que puede captar la novedad del presente y que es capaz de combinar en su obra lo efímero, lo fugitivo y lo contingente de la modernidad con lo eterno e inmutable. Para Baudelaire la modernidad se relaciona con modos de experimentar lo nuevo: según él esa es la tarea del pintor, la de captar la novedad del presente. Caracteriza al artista como un “hombre-niño” porque, como los niños, tiene la capacidad de observar todo en un estado de novedad. En el caso Alonso, y en el de Chejfec como desarrollaré más adelante, la novedad reside en explorar el presente y encontrar experiencia más allá de lo dado: esa es su condición contemporánea, siguiendo a Agamben, porque son capaces de percibir las sombras del presente. Cuando digo “lo dado” me refiero a una realidad en la cual, gracias al discurso dominante de la información, parece que suceden muchas cosas, pero donde todo es llevado al nivel de “lo mismo”. “Lo dado” es, también, el saber que la caducidad de las cosas es cada vez más reducida y que esa cualidad ya no sea sorprendente. Es por

⁴⁸ Este desvío tiene que ver con cuestiones estrictamente estéticas, como por ejemplo su relación con el realismo (que desarrollaré más adelante), así como con asuntos de distribución, exhibición y audiencia: mientras se produce un crecimiento en el consumo de cine nacional, las películas de Alonso siguen siendo “exclusivas”, proyectadas en restringidas salas y vistas por una “elite cinéfila”.

esto que la búsqueda de una experiencia más allá de lo dado implica inexorablemente una mirada crítica, una mirada que pueda devolverle novedad a la realidad.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes plantea que el cine no le añade nada a la imagen. Según él, el cine no le da tiempo: “ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlas otra vez no volvería a encontrar la misma imagen” (95). Es por esto que para él al cine le falta *pensatividad*. Esta reflexión manifiesta una concepción que posiciona al cine como el gran arte del siglo XX, como un arte acorde a las circunstancias, es decir, suscrito a la velocidad, a la inmediatez, a la imagen como espectáculo, a la instantaneidad. Sin embargo, cines como el de Alonso muestran cuán limitada puede ser esta interpretación. Claro que la imagen no permanece por siempre, como una fotografía, como explica Barthes, pero sí hay una persistencia en la imagen misma que es la que produce la *pensatividad* que para él no está presente en el arte cinematográfico. Y esa es justamente, la provocación, el *shock*, que producen las películas de Alonso. La permanencia de las imágenes en la pantalla obliga al espectador a parar y quedarse en la toma: el espectador debe suspenderse en la imagen. La falta de progresión argumental crea tensión, un *shock*, tal como explica Russo: “There is no dramatic progression to *La libertad*, no is there the traditional demand for a conflict, though there may be one nonetheless in the tension between the expectation of the average viewer and the situation to which he is exposed: that of a true purgation of his preconceptions” (262). La ausencia de un sentido ordenador quiebra cualquier tipo de preconcepción establecida. Ahora, el espectador está solo frente a la imagen que dura. Es así como la inmediatez se disuelve y comenzamos a ser testigos de la mediación de la imagen: nos alcanza una experiencia que se

prolonga enfrente del público y al hacerlo provoca, obliga la reflexión. ¿Qué hacer, por ejemplo, frente a un hombre que corta árboles? ¿Qué hacer frente a un hombre que mata, limpia y cocina un armadillo? ¿Qué hacer frente a un hombre que come? ¿Cómo reaccionar frente a la duración de las acciones? Alonso confronta al espectador con la presencia y el presente de la imagen: una profundidad de campo que abre un mundo de hombres y paisajes desolados. Hay un sometimiento del espectador a la imagen: hay que sumergirse en la duración. Pero, al mismo tiempo, genera una distancia -sobre todo a través del uso de los planos secuencia- que permite darse cuenta que hay lugar para la narración gracias a la sutil insinuación de la duración de las imágenes. Los planos secuencia hacen cómplice al espectador, lo convierten en testigo: va presentando un mundo gracias al movimiento de la cámara y de esa manera, el público “sigue” a los personajes desde la distancia mientras que va descubriendo el universo donde se mueven. Por supuesto que esto trae consigo una sensación de perplejidad e incertidumbre porque con un implícito “efecto de distanciamiento brechtiano”, Alonso motiva al espectador para que sea cada vez más consciente de su rol activo en la contemplación de las imágenes: tanto *La libertad* como el resto de sus películas exigen una reacción y allí reside la *pensatividad* de su estética. Es que, como dice Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, “[l]a pensatividad viene a contrariar, en efecto, la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, pone en suspenso toda conclusión” (119). La pensatividad rechaza la acción sucesiva, progresiva para abrirse a la acción en sí y generar un distanciamiento que, al mismo tiempo, es capaz de recuperar la experiencia.

En ese proceso de reflexión, las imágenes se van desplegando, abriendo hacia nuevas posibilidades. De esta manera, la traumática experiencia del *shock* tan esencial en la vida moderna y que se ha ido desintegrando a medida que las transformaciones tecnológicas se hacen cada vez más habituales, ahora se recupera desde la propia experiencia estética. Alonso desafía al espectador con una narración completamente desestabilizadora. La falta de trama central genera un cierto malestar, la incomodidad de la indeterminación. En todas sus películas la cámara sigue a personajes que parecen tener propósitos específicos, pero dentro de la narración están a la deriva dado que sus objetivos nunca se explicitan. En *La libertad* se observa a Misael, pero nunca se informa qué hace, para qué, por qué. Como espectadores, debemos activarnos y forzarnos a buscar un argumento que nunca va a manifestarse o completarse. El enigma, en estas películas forma parte de la trama, pero asimismo la trama en sí se transforma en un enigma. Es por esto que la experiencia del espectador es una continua búsqueda de un argumento que no existe: una promesa. De hecho, en el concepto de libertad del título del primer largometraje de Alonso podría pensarse como una referencia a este tipo de narrativa que no sigue ningún guión y no está sujeta a un argumento: es una narración que tiene la autonomía –la libertad– de fluir en su propia continuidad, en su propio movimiento. Y de esta manera, la imagen deja de presentarse como algo consumado, fugaz, para convertirse en un proceso de cambio permanente y de creación porque el sentido nunca está dado ni clausurado. Una narrativa inesperada que causa extrañamiento y conmoción *en* la acción, *en* la imagen: esa es la duración que posibilita la recuperación de la experiencia contemporánea.

En este sentido, la evolución de la película es una “evolución creadora”, similar a la que plantea Bergson. Según el filósofo, el tiempo es una fuerza productiva (*élan vital*, vitalismo) y, por lo tanto, su concepto de evolución no es lineal, por el contrario, es un movimiento diseminado, disperso, que va en diferentes direcciones: “La evolución no es solamente un movimiento hacia adelante; en muchos casos se observa un estancamiento, y más a menudo aún una desviación o un retorno atrás” (2007 119). Bergson no rechaza de cuajo la idea de progreso, pero la revierte instaurando una nueva manera de pensarla:

Sin duda hay progreso, si se entiende por progreso una marcha continua en la dirección general que determina un impulso primero, pero ese progreso no se cumple más que sobre las dos o tres grandes líneas de evolución en las que se dibujan formas cada vez más complejas, como vez más altas: entre esas líneas corren una multitud de caminos secundarios en los que se multiplican por el contrario las *desviaciones*, las *detenciones* y los *retrocesos*. (2007 119 resaltados míos)

Las líneas de progreso se relación con la conformación de la(s) película(s) en su totalidad. No hay una finalidad, pero sí hay una progresión. La evolución en estos casos no se puede reducir a un fin, sino que *produce*, en el caso de *La libertad*, en sus propias detenciones. La narración sigue un primer impulso, pero luego progresa gracias a los caminos secundarios (desviaciones, detenciones y retrocesos) rechazando así cualquier tipo de teleología. Al no existir más una causalidad lógica que concatena las imágenes y las acciones, lo que se presenta es, como ya he

señalado, el presente de la imagen. Sin embargo, la imagen contiene una densidad temporal por la cual nunca es puro presente: “está habitada por un pasado y un futuro que la atormentan y que no coinciden en absoluto con las imágenes actuales que la preceden y la siguen. Hay entonces un ‘antes’ y un ‘después’ propios de la imagen que coexisten con su presente” (Marrati 75).

La prolongación de las imágenes en el cine de Alonso provoca una reacción que va más allá de la imagen actual. Un hombre comiendo como imagen instantánea e inmediata sería lo actual –el discurso de la información–, en cambio, Misael comiendo en *La libertad* es una imagen que contiene tiempo, que requiere una elaboración, que manifiesta una mediación. La persistencia de la imagen traumatiza porque ya no se puede reconocer como una simple imagen actual. La imagen-tiempo impone la virtualidad y el *shock* que produce radica en el paso de lo actual a lo virtual. Lo actual es aquello que se percibe como real: el reconocimiento inmediato y automático de las cosas. Es un hábito que no requiere ningún tipo de profundización en el pasado. Es el presente en su sentido más actual. Cuanto más se sale del reconocimiento inmediato y del presente para comenzar a percibir a partir de un procedimiento de recolección en el que están involucrados tanto pasado como futuro (memoria y deseo), en ese momento, se pasa a lo virtual. Lo virtual es la interpenetración del pasado y del futuro por medio de y en el presente. Es por esto que Bergson y Deleuze describen lo virtual como el potencial para la diferencia, la creación, lo nuevo y lo actual es aquello que permanece en el reino de la repetición: “[d]ifferentiation is the power of what is simple, indivisible, of what persists” (Deleuze 2004 27).

Cabe aclarar que el cine de Alonso no se adscribe a una estética del *shock*, característica del gesto vanguardista, sino que es una estética que produce *shock*. Mientras que en las vanguardias el *shock* era utilizado para salir de la inmanencia, aquí por el contrario, se utiliza la inmanencia –en el sentido de “permanecer en”– para generar incertidumbre y desestabilización. Aquello que causaba el efecto traumático en el arte vanguardista, en Alonso se produce desde la aparente falta de efecto. La sensación de vacío provocada por la imagen-tiempo es en realidad un umbral a la pluralidad de sentido que evita toda clausura. La ruptura está inscrita en la imagen-tiempo porque el *shock*, en este caso, no es un efecto sorpresa, por el contrario, es provocado por ese giro constante inherente a lo que persiste. Como plantea Deleuze, “[s]e trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz” (C2 33). La imagen que se desliga de la concatenación de acciones y entra en el universo temporal “se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante” (C2 39). Marrati lo explica claramente: “Las miradas se detienen, no se encadenan ya a ‘respuestas adaptadas’, aunque no son pasivas ni resignadas. Producen, a su manera, el *shock* que Eisenstein demandaba” (94). Hay que “aprender a ver” la imagen-tiempo porque además de ser visible es “legible” (Deleuze 1987b 38). De esta manera, el cine de Alonso hace que el espectador se convierta en un ser activo: ahí radica el *shock*, así se sale de la inmanencia.

Observar imágenes de acciones como las de un hombre comiendo, cortando árboles o preparando la cena puede ser aburrido para muchos. De hecho, esa es una

de las razones por las cuales las películas de Alonso casi no tienen circulación comercial. Sin embargo, esa falta –el aburrimiento– es lo que le permite desviarse y suspenderse (de los circuitos comerciales, del tiempo acelerado y a fines) y narrar la experiencia. Esa es su rebeldía: Alonso le da tiempo a la acción, se ubica en ella, dejándola que se evolucione desde lo que su duración pueda producir. Cada acción en sí se convierte en una creación continua. Aburrida, sí, tal vez, pero audaz, transgresora y creativa. Deleuze explica en *El bergsonismo* que “la duración no es sólo experiencia vivida; es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; *es ya condición de la experiencia*” (35 resaltados míos). En este sentido, la duración de la acción la libera de las ataduras de lo vivido, lo dado, para reforzar sus tendencias, sus potencias. El estar *en* la imagen, *en* la acción es lo que permite, entonces, poder narrar esa condición de la experiencia que ya forma parte de la duración.

El hombre natural

Esa cualidad inoperante de la duración de la acción (en el sentido de que no sirve a un fin específico), se puede ver claramente en la segunda película de Alonso, *Los muertos*. El plano secuencia con el que abre introduce un género: el *suspense*. Se observan dos cuerpos muertos, sangrientos, y un hombre –del que apenas se ve una parte del cuerpo– con un machete en la mano. Inmerso en la densidad de una selva, el posible enigma se presenta desde el comienzo. No obstante, a medida que avanza la película, se aleja cada vez más de este aparente misterio. Después del impecable plano secuencia, se corta a los títulos y luego a la siguiente escena: Argentino Vargas, el protagonista, en una cárcel rural. Aunque al principio no es totalmente

comprensible que se encuentra en una prisión, después de varias tomas queda clara la situación: Vargas ha cumplido su sentencia y está por ser liberado. Al igual que en *La libertad*, aquí tampoco hay información explícita, las circunstancias se van dando y hay que descifrarlas. La conexión entre la escena de apertura y la continuación es sugerida: se puede intuir, pero nunca es dada. El resto de la película o, mejor dicho, la película en sí, está constituida por las acciones de la travesía de Vargas para llegar a la precaria vivienda de su hija.

Con la progresión del film, esa intriga sugerida por el primer plano secuencia de los muertos se va desmoronando. El enigma que debería estar sostenido por un código hermenéutico que lo presente, acompañe, dilate, expanda hasta resolverlo, no se encuentra en la trama. Incluso, en un momento, sobre la mitad de la película cuando Vargas toma la canoa, se desmitifica cualquier posibilidad de misterio a través del diálogo mínimo –y casi incomprensible– que mantiene con el hombre que lo está esperando para entregarle la canoa:

— Me dijeron que anduviste preso, que mataste a tus hermanos

— Sí, es algo que... ya me pasó todo, pásame un poco de agua ahí...

En un diálogo casi inaudible, “de paso”, se manifiesta la vacuidad del suspenso y se pone en evidencia la suspensión: el enigma no está en la trama sino que es la trama misma. La película le hace un gesto irreverente a su propia construcción rechazando, a través de este diálogo, la intriga que exhortaba en el primer plano secuencia. Y ahora, entonces, ¿qué? ¿Por qué seguir a Vargas? ¿Por qué “perder el tiempo” en un personaje que cancela toda expectativa? En ese momento, precisamente, es cuando se quiebra la concepción de narración clásica, causal, basada en códigos proairéticos y

hermenéuticos para entrar en el terreno de la suspensión: una narración que permite adentrarse en la experiencia.⁴⁹ Son, nuevamente, las acciones sin fines, su duración, lo que establece el carácter creador de la película y no una línea argumental. Como plantea Gonzalo Aguilar, “Frente a la narración prefabricada en la que se ha convertido el cine mismo, el registro cristalino de la exterioridad de *Los muertos* trabaja con la indeterminación y evita las explicaciones y los nexos causales” (77). La persecución detectivesca es reemplazada por el seguimiento distante de la cámara que se desenvuelve con sencillez y soltura en un ambiente que le permite apropiarse de la naturalidad de la locación y de los personajes para incorporarla en la construcción fílmica.

Hacia la mitad de la película el machete que se veía en la primera escena reaparece, pero ya no es un arma asesina, tampoco lo es Vargas, sino que es una herramienta de supervivencia así como Vargas es un hombre que pertenece a ese espacio exterior: es el hombre rural por antonomasia y eso es todo lo que se sabe y se muestra de él. No hay psicologismos: por eso tampoco importa por qué mató a sus hermanos. *Los muertos*, al igual que *La libertad*, no presenta la interioridad de un personaje, presenta la experiencia de ese personaje: “La experiencia en peligro de extinción de la que habla Agamben (experiencia vinculada a la autoridad de la tradición) quedó inscripta en los cuerpos como habilidad. Pese a todos esos años pasados en la cárcel, el protagonista todavía sabe moverse en la selva: sabe remar, sabe guiarse, sabe reconocer los diferentes tipos de árboles. Es una experiencia

⁴⁹ Cabe recordar aquí la clasificación realizada por Barthes en *S/Z*. El código proairético es el código de las acciones y conforma la organización de las secuencias. El código hermenéutico consiste “en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma” (14). Barthes expone que estos códigos “imponen condiciones según un orden irreversible” (24).

incorporada, en el sentido más genuino del término” (Aguilar 78).⁵⁰ Uno de los momentos en el cual se pone de manifiesto claramente esta adquisición de habilidades es cuando Vargas degüella a un cabrito. La escena impacta por su crudeza, pero es la crudeza de la naturalidad de la experiencia incorporada. En su artículo sobre *Los muertos*, “El cineasta libre”, Diego Brodersen plantea que esta escena “habilita la posibilidad del suspenso y esa distante empatía que se había construido lentamente con el personaje comienza a incluir la presencia de lo ominoso” (s/n). Sí, es verdad que aquí la sangre de los cuerpos que irrumpía el verde selvático de la primera toma, vuelve a tener presencia, pero esta vez es una sangre que forma parte de las humildes condiciones de vida en las que vive Vargas y todos los demás personajes que aparecen en *Los muertos*.⁵¹ Esta escena, entonces, se presenta como un momento culminante porque, ya entrado en el río, Vargas retoma su vida anterior a la cárcel, su vida natural y, por lo tanto, sus habilidades inscriptas en su cuerpo.

El machete aparece también al final. Vargas llega a la casilla de su hija, ella todavía no está, pero sí su nieto, un niño de 10 años aproximadamente que está cuidando a su hermano más pequeño. El niño recoge al bebé que está debajo de un árbol y mientras camina con él en brazos, toma del piso un machete y entran en la casilla. La cámara se mueve, abriendo el plano para mostrar a Vargas que está sentado en cuclillas al lado de la casilla, jugando con una pequeña figura que tiene en sus manos –parece un jugador de fútbol de juguete– y con su machete a un lado.

⁵⁰ Hay cierta resonancia aquí de la noción de *hombre salvaje* de Jean-Jacques Rousseau. Según él, debido al contexto y a las circunstancias de su crecimiento, el hombre salvaje tiene un conocimiento inscripto en el cuerpo: “The savage man’s body being the only implement he knows, he employs it for various uses of which, through lack of training, our bodies are incapable; our industry deprives us of the strength and agility that necessity obliges him to acquire” (106).

⁵¹ Brodersen justamente habla de “tragedia personal, familiar, cósmica. ¿Social?” asociando esta escena a una declaración de Alonso en una entrevista en la cual hablaba de los muertos como aquellos que viven en condiciones de precariedad.

Vargas deja la figura en el piso, agarra el machete y al entrar a la casilla, se ve claramente que lo apoya en una mesa y luego prosigue. La cámara baja lentamente hasta el suelo, deteniéndose en la figura que Vargas acaba de dejar. El plano se mantiene por casi dos minutos. Unas gallinas entran y salen de la toma hasta que se produce el corte a negro y luego los títulos. Es verdad que la entrada de Vargas a la casilla, el machete apoyado en la mesa y la continuación en un largo plano del suelo pueden reintroducir la intriga. Hay una posible circularidad en esta película dada por la exposición de este objeto y los vínculos familiares: el niño sujeta a su hermano mientras toma el machete, ¿se repite la historia? Vargas, deja el machete, pero eventualmente, ¿no lo puede volver a agarrar? El suspenso, en este sentido, resurge y se intensifica con la extensión de la toma final. Sin embargo, los dos machetes aquí parecen formar parte de lo habitual: son parte de estos seres que viven en un ambiente rural y selvático. El hombre natural crece con estas herramientas porque son parte de su experiencia cotidiana. Así lo demuestra el machete del niño. En esta interpretación, la toma final ya no genera *suspense*, sino que se trata de la puesta en escena de la vida corriente en ese ambiente, “allowing life to inhabit this ending” (Russo 266). Como si estos personajes se fueran a dormir la siesta, dejando a un lado un utensilio ordinario más, en este caso, el machete. Es la naturalidad de la estrategia cinematográfica de Alonso la que anula, de alguna manera, la reinserción de la intriga al presentar un mundo desde una distancia que no invade su sencillez.

La experiencia incorporada que Aguilar propone como saber llega al público como experiencia *–erfahrung–* a través del procedimiento estético de Alonso: observar, seguir, tomar distancia y, de esa manera, permanecer en la imagen. Los

planos secuencia, los planos medios y generales, acercan situaciones desde la lejanía, anulando cualquier clase de jerarquización: personajes y ambientes están en el mismo nivel, se corresponden los unos con los otros. Posición intermedia de la cámara y del espectador frente a lo que se presenta. La conjunción de estas situaciones en el personaje de Vargas —o en el caso de *La libertad* en Misael o Farrel, el protagonista de la cuarta película de Alonso, *Liverpool*— produce que dejen de ser eventos aislados para transformarse en duración. Estos personajes les dan unidad a las acciones y a través de ellos la narración se hace posible porque no transmiten información sino experiencia. Los planos son distantes, pero prolongados y en esa combinación se recupera el arte de narrar. La historia cae para dar lugar a la experiencia de estos hombres. La historia como trama, como causalidad lógica, pero también como cronología, como linealidad histórica dentro del continuum de la Historia. La recuperación de la experiencia a través de la suspensión se da porque Alonso propone un tiempo fuera de tiempo: se desvía del presente globalizado, tecnocrático, mediatizado y presenta espacios y personajes marginados, fuera del presente dominante.

Los protagonistas de Alonso están fuera de circulación, igual que sus películas. Son hombres naturales: están inmersos en un paisaje natural y sus acciones —sobre todo en *La libertad* y *Los muertos*— son acciones de supervivencia. El desvío que produce Alonso, el irse de la realidad urbana, veloz, global, es lo que hace posible la recuperación de la duración y, a través de ella, de la experiencia. No se trata de una romantización del hombre natural, al contrario, es la puesta en escena de sus acciones. Es decir, su estética intenta ser tan natural como estos hombres que

presenta y para lograrlo, su procedimiento se basa en la permanencia en las acciones. La única manera de poder presentar un hombre natural sin caer en simbolismos, nacionalismos o regionalismos es adentrarse en esa naturalidad a través de la duración de sus propios actos. Y al hacerlo logra narrar una experiencia que se percibe como un anacronismo, como un tiempo fuera de tiempo porque no entran en la sintonía de la rapidez de la era informática. Hay que aclarar que no son hombres excluidos del sistema, para nada: Misael corta árboles para luego vender la madera y enviar dinero a su familia y Vargas acaba de salir de una institución penal. La exclusión, en todo caso, es provocada por el sistema mismo, es económica y social. Sin embargo, hay una elección estética que no los muestra como marginales sino como seres propios a esa naturaleza. En este sentido, no se trata de películas de denuncia, en todo caso, tienden más a exponer una mirada etnográfica, pero que no cae en clichés. Son los procedimientos estéticos, entonces, los que le permiten a Alonso reivindicar, de alguna manera, la experiencia incorporada en el cuerpo a través del detenimiento en las acciones. Para poder narrar al “hombre natural” sin caer en idealizaciones, hay que suspenderse en las labores, los hechos cotidianos, las cotidianeidades. En este punto, como desarrollaré más adelante, reside su distanciamiento con respecto a las tendencias más realistas del Nuevo Cine Argentino.

Un claro ejemplo de la narración de esta experiencia incorporada que se reitera en *La libertad*, *Los muertos* y también en su última película, *Liverpool*, es la exposición de un animal cazado con objetivos de supervivencia. Misael caza a un armadillo, lo mata y lo limpia para luego comérselo. Lo mismo sucede con Vargas y el cabrito. Estos hombres naturales utilizan sus habilidades para poder comer. En

Liverpool, se muestra a un zorro muerto que ha caído en una trampa en medio del bosque nevado. Luego, se verá que se lo usa para sacarle la piel, sugiriendo la posibilidad de venta y así la subsistencia económica en condiciones de vida tan extremas.⁵² En los tres casos, la experiencia inscripta en el cuerpo se presenta desde los personajes y su ambiente, pero el acto de narrar se genera desde la distancia y la duración de las tomas. Es decir, no se trata simplemente de la exposición de estas habilidades como información básica sobre los personajes sino de una forma específica de presentarlas que manifiesta la temporalidad inherente de estas actividades: temporalidad exclusiva y muy distinta a la del mundo informático actual. Cazar un animal es una labor que requiere conocimiento –experiencia como habilidad– y tiempo. Alonso muestra el desarrollo, no el resultado, y a través de la duración de estas escenas reinserta esa idea de experiencia dentro de su proyecto estético. Mostrar el proceso es una forma de interpelar al espectador porque no le brinda la acción terminada, dada, sino que lo sumerge en el curso de la acción. Incluso en *Liverpool* donde no se muestra explícitamente la matanza del animal, se puede contemplar el procedimiento ya que la cámara sigue a los personajes a través del bosque nevado, buscando algún zorro atrapado en las trampas. Esta escena enfatiza el método que utilizan, como parte de todo un proceso circular: poner las trampas a lo largo del bosque, luego rastrear esas trampas en busca de zorros muertos y recogerlos, trasladarlos y limpiarlos para secar la piel. Una cadena de acciones que parece repetirse una y otra vez.

⁵² *Liverpool*, como explicaré, está situada en el extremo sur de Argentina donde predominan las bajas temperaturas.

Alonso se detiene en simples acciones, como el acto de comer -ya mencionado sobre Misael en *La libertad*- que es una constante que se repite tanto en *Los muertos* como en *Liverpool*.⁵³ Luego de ser liberado de la cárcel, Vargas llega hasta un pueblo donde luego de hacer varias transacciones (comprar algunas cosas en un almacén, tener relaciones sexuales con una prostituta y adquirir una camisa para su hija) se lo puede observar sentado en una mesa afuera de un restaurante, comiendo lo que aparenta ser un helado (imagen 2). Gracias al plano medio, se puede ver a Vargas en la mesa y de fondo los autos y camiones que pasan por la ruta. El contraste entre el detenimiento de la toma en Vargas comiendo y la velocidad de los vehículos que se observan por detrás, refuerza la persistencia en una acción que dura desde su propia quietud y simplicidad. El mundo de alrededor puede moverse a un ritmo, el de los personajes y la cámara es otro. Al mismo tiempo, la profundidad de campo de esta toma obliga al espectador a ir más allá de la figura de Vargas. El plano que se fija en una simple acción abre constantes nuevas posibilidades, no sólo en el acto de comer sino también en lo que brinda la permanencia de la imagen. En ese quedarse en la acción, todo puede convertirse en un *punctum*, en el sentido que le da Barthes: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (1989 59). En esta toma, cualquier elemento puede ser un detalle de atracción que punza al espectador: el sifón de soda que se encuentra sobre la mesa, el pote de helado, la cara de Vargas, la pared, el caballo que pasa por detrás, el cartel, la carretera. Esa es la reacción, la pensatividad de la que habla Barthes, porque el *punctum* “es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella” (94). El

⁵³ También en *Fantasma*, su tercera película, aunque el contexto es diferente. El hombre que come no es el protagonista de la película, sino uno de los tantos personajes que deambulan a lo largo del filme.

espectador está obligado por estos detalles que lo atraen a ser un observador activo. El cine de Alonso somete al espectador a la imagen-tiempo, pero una vez que nos adentramos en esa “espesa selva” de la imagen, no hay jerarquías. La imagen se abre a cualquier posibilidad de observación. Esa es la diferencia entre el cine información y el de narración. Mientras en el primero el espectador está atado a las imposiciones de la lógica causal (para poder seguir la historia), en el segundo esa obligación no existe porque ya no hay que responder a ninguna teleología. En este sentido, un cine narrativo como el de Alonso libera al espectador de las ataduras formales del deseo codificado, creando imágenes que no se limitan a una información precisa que sirva para continuar una línea argumental.



2. Vargas comiendo luego de ser liberado de la cárcel en *Los muertos*.

Allá lejos

En *Liverpool* también se puede ver al protagonista comiendo en varias ocasiones. Farrel es un hombre que trabaja en un barco y, con la eminente llegada al puerto de Ushuaia, le pide a su jefe quedarse unos días para visitar a su madre que no

ve hace mucho tiempo y ni siquiera sabe si está viva. Una vez que baja del barco, se dirige a un restaurante. Esta primera vez que se lo ve comer es llamativa porque el plano medio en un ambiente cerrado difiere de la tendencia de Alonso de presentar escenarios naturales, a la intemperie. En este caso el contraste es más notable porque Farrel está sentado en una mesa que de fondo tiene una pared empapelada con una imagen de un paisaje que representa una visión extremadamente opuesta al nevado panorama que se verá a lo largo de toda la película: un lago de agua verde rodeado por muchos árboles también verdes y de colores cálidos (imagen 3). Rozando una estética camp, la evidente artificialidad de ese fondo quiebra la calidez de los colores generando un nivel más de distancia que, al mismo tiempo, restringe el espacio y la profundidad de campo. Sin embargo, la duración de la escena, de esa imagen detenida en Farrel comiendo, también produce una apertura. Al igual que en *Los muertos*, el espectador puede perderse en esa duración. Si bien en este caso el ambiente limita las posibilidades de fuga, sigue siendo la permanencia de la imagen la que habilita múltiples opciones de observación porque incita a la indagación, a ir más allá de la información dada (un hombre comiendo). Luego, en un gesto anticipatorio, Farrel se levanta y abandona la mesa, dejando al espectador por unos segundos solo frente al paisaje simulado. Este hecho se repetirá más adelante: hacia el final de la película Farrel anuncia que se va y se lo ve retirarse de la toma quedando en la pantalla la panorámica del bosque blanco, un horizonte completamente cubierto de nieve (imagen 4). De alguna manera, tanto en la escena detenida del restaurante como en las amplias tomas generales del paisaje se produce el mismo efecto: la imagen “despunta” al espectador y él/ella debe añadir algo a esa imagen que lo convoca.



3. Farrel comiendo en un restaurante de Ushuaia en *Liverpool*.



4. Farrel alejándose en *Liverpool*.

Liverpool se diferencia de *La libertad* y *Los muertos* por dos aspectos fundamentales: la introducción de espacios cerrados y la incorporación de más diálogo e información. El primero tiene que ver con la construcción del mundo que se presenta: a pesar de tratarse de un área rural, las personas deben refugiarse ya que es el extremo más al sur de Argentina, donde evidentemente predominan las bajas temperaturas. Es decir, el espacio cerrado en este caso es tan natural y tan acorde al

ambiente como el río que recorre Vargas en *Los muertos*. La particularidad de estos ambientes es que, al igual que el restaurante, prevalecen los colores oscuros provocando un contraste con el paisaje exterior: la claridad de la nieve. En esa oposición generada por la iluminación y la elección de colores opacos, se manifiesta la ubicuidad del paisaje. Frente a estos interiores restringidos, el afuera parece inmenso, inabarcable, convirtiéndose –como la pampa en *La libertad* y la selva en *Los muertos*– en el elemento crucial de la película. La diferencia con sus filmes anteriores es que a través de estos sitios cerrados Alonso suministra más información porque, de alguna manera, el espacio clausurado propicia más interacción –aunque sigue siendo mínima– entre personajes. Sin embargo, la información se relaciona con el lugar y casi ínfimamente con Farrel. Casi no hay información explícita sobre lo que sucede: la información aquí es relevante para situar al espectador dentro del ambiente, pero no explica nada sobre la trama.

Después de pasar la primera noche en Ushuaia, Farrel se traslada hasta su pueblo natal. Una vez allí, entra a lo que podría ser una cantina –no se especifica– y pide comida. Suena la radio intercomunicadora y la cámara abandona a Farrel para seguir al hombre que la atiende. La conversación se centra en las necesidades y tareas cotidianas del lugar, particularmente del aserradero. En las películas anteriores la cámara se había alejado de Misael y Vargas para adentrarse en el ambiente. En este caso, los personajes secundarios y sus tareas cotidianas forman parte del ambiente. Farrel aquí es un extranjero, por eso la cámara hace un doble movimiento: lo sigue para mostrar ese mundo que se descubre, pero también se despegas de él y se dirige hacia los personajes locales. Es a través de ellos que se despliega la cotidianeidad y

no gracias a Farrel. El protagonista de *Liverpool* se encuentra descolocado: vive en un barco y ahora está en un lugar que ha dejado hace años, que conoce, pero que ya no le pertenece. No hay añoranza ni nostalgia porque no hay interioridad ni psicologismos en los protagonistas de Alonso. Llegar a Ushuaia y luego a su pueblo, no implica una sentimentalidad, no pone de manifiesto emociones: es una manera de acercarse a un lugar, a un mundo desconocido, no tanto para Farrel, pero sí para el espectador. Para descubrirlo, la cámara debe prescindir de Farrel: la experiencia como habilidad no se puede recuperar a través de un protagonista que ya no tiene nada que ver con ese ambiente y debe buscarse en los demás, en los “locales”. Es por esta razón que cuando Farrel se va, cuando abandona el pueblo y la película, deja lugar a una intromisión más aguda de las actividades habituales de los personajes, como, por ejemplo, trabajar en el aserradero, buscar los zorros en las trampas o dar de comer a las ovejas.

Farrel bebe continuamente de una botella de alcohol que lleva consigo. Probablemente por sus efectos -o quizás por una decisión premeditada- pasa su primera noche en el pueblo casi a la intemperie, en una pequeña estructura de madera –podría ser un baño- en medio de la nieve. Así, al parecer, lo encuentran dos hombres que lo llevan cargando hasta la casa de Trujillo, un hombre del cual no se explica su relación con el protagonista, pero que se ha hecho cargo de Nazarena, la madre moribunda de Farrel y de Analía, la aparente hija que abandonó antes de que naciera. Todo esto lo explica Trujillo mismo cuando dejan a Farrel en la cama y le dice lo siguiente: “Enseguida que te fuiste, nació Analía. Aquí nadie te conoce, ni tu madre, está enferma. No sé pa’ qué habrás vuelto. Linda herencia me dejaste. ¿Qué venís a

buscar? y sé que me estás escuchando, acá te dejo el mate”. Trujillo sale y no hay más interacción entre estos dos personajes. De forma similar a la escena del hombre de la canoa en *Los muertos* (cuando le pregunta a Vargas si mató a los hermanos y estuvo en la cárcel), aquí también se explicita un trasfondo dramático ligado a una línea argumental. Sin embargo, en ambos casos, se trata de anécdotas que no hacen a la trama del filme. El asesinato de los hermanos y el abandono de la familia aparecen como tensiones que no se desarrollan. Mueren en el mismo momento de su enunciación. En un mini-monólogo, Trujillo relata el pasado de un protagonista del cual no sabremos nada más. Este núcleo informativo justifica, de alguna manera, la presencia de Farrel en ese contexto específico, pero no hay una trama que se desenvuelva a partir de esta revelación. La película “tienta” al espectador con una narración clásica, causal, que nunca se va a presentar. En las palabras de Trujillo se encuentra la promesa derridiana que se mantiene más adelante con la interacción entre Farrel y Analía, pero que, nuevamente, no llevará a nada.

Analía está sentada en la mesa de la sala de su casa, dibujando algo. Farrel entra, le entrega algo de comida –quizás pan- que acaba de comprar y le pregunta qué está dibujando. “Un corazón”, le responde Analía y él repite lo mismo. Se queda dando vueltas en la habitación, mira afuera de la ventana, inspecciona la sala, examina un estante con cosas. “¿Me das plata?”, le dice Analía mientras Farrel continúa mirando el estante. “¿Me das plata?”, reitera Analía. Farrel sale de la sala sin responderle y va hacia la habitación a ver a la madre. Cuando regresa saca plata de su bolso y le dice: “Tomá, guardala bien, que no te la saque nadie”. Farrel sale de la habitación. Analía agarra su abrigo y sale de la casa. Farrel regresa a la sala, controla

que ella se haya ido y toma lo que parece ser una fotografía del estante y la guarda en su bolso. Sale, la encuentra a Analía afuera y le pregunta: “¿Tenés la plata ahí?”. Analía toma de su bolsillo el dinero y se lo muestra. “Es tuya esta plata, guárdala. Te voy a dar algo” dice Farrel y saca de su bolso lo que luego sabremos que es un llavero que dice “Liverpool”. Se lo entrega diciéndole, “Tomá. Yo me voy, ¿eh?”. La cámara lo sigue, pasando de un plano medio a uno general provocando que su figura se pierda en el horizonte. Esa es la última vez que se lo ve. Y con él se desvanece aquello que parecía ser el núcleo argumental. La partida abrupta de Farrel suspende toda posibilidad de desarrollo. La relación entre Farrel y Analía empieza y termina en casi una sola escena y está sostenida por transacciones que a primera vista carecen de toda sensibilidad o afección. La última toma de la película, el primer plano de Analía sosteniendo el llavero en la mano, queda como reminiscencia de algo que no fue. Hay un cierto destello de añoranza, pero ese llavero no es más que una ruina de una relación inexistente. La persistencia en esa imagen final es una promesa que nunca se va a cumplir: abre posibilidades de tiempo porque recupera en un pasado que no existió, pero que se hace presente en ese objeto implicando la posible añoranza de un futuro que, dentro de la línea argumental, está aunque no sucederá. Como dice Andreas Huyssen en “La nostalgia de las ruinas”: “En el caso de las ruinas, lo que estaría presente y sería transparente en su pretensión de autenticidad es sólo una ausencia. Es el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en descomposición. Por eso la ruina puede ser objeto de nostalgia” (37). El llavero es una ruina porque, al igual que las imágenes, conjuga tiempos: el presente del objeto genera la nostalgia por un pasado perdido (o nunca vivido) que reaviva un deseo de

una promesa que vendrá. En el llavero se encuentra, entonces, la constelación benjaminiana.

Al mismo tiempo, desde la perspectiva de Farrel, el lugar, el pueblo, ese inmenso espacio desolado, es también nostalgia. Él ya no pertenece y ese lugar no le pertenece. Sin embargo, en este caso, la nostalgia no es más la añoranza por el espacio en sí, sino por otro tiempo. Y esto es justamente lo que plantea Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia*: “At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time –the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sense, nostalgia is the rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress” (XV). De esta manera, para Farrel el espacio se convierte en una ruina: la nostalgia le da nuevas dimensiones de temporalidad a un lugar que lo transporta –a él y a los espectadores- hacia un tiempo fuera de tiempo. Dentro y fuera del presente de Farrel y dentro y fuera del presente histórico porque, como explica Huyssen, “[u]n imaginario de ruinas [...] es central en cualquier teoría de la modernidad que quiera superar el triunfalismo del progreso [...] el imaginario moderno de ruinas es consciente del lado oscuro de la modernidad” (37). Ahí reside el carácter contemporáneo de la película de Alonso dado que a través de la persistencia de las imágenes, se pone de manifiesto esa nostalgia que quiebra la linealidad de la historia y que genera el “ritmo lento de nuestros sueños”.⁵⁴ En este sentido, las imágenes en sí se vuelven ruinas permanentes que provocan nostalgia porque están en constante estado de creación y, por lo tanto, de descomposición. Las

⁵⁴ “En su recíproca tensión y su obsesiva mezcla de tiempos y espacios, las prisiones y las ruinas pueden ser leídas como alegorías que cuestionan e incluso cancelan la utopía moderna de libertad y progreso, tiempo lineal y espacio geométrico” (Huyssen 40).

imágenes, desde la duración que genera la imagen-tiempo, conjugan el pasado que se hace presente y la promesa de aquello que tal vez no llegue jamás. Son imágenes que van más allá del movimiento de concatenación de las acciones creando otro tipo de relaciones inscriptas en el tiempo. La imagen puede ser pensada como ruina porque al constituirse desde un aspecto temporal, se desplaza y desplaza continuamente: siempre es algo que fue y que, simultáneamente, contiene algo que vendrá. Como Farrel mismo, un personaje a la deriva, viviendo en un barco sin destino fijo y sin posibilidad de anclarse en ningún lugar ni en ningún tiempo.

En un mundo donde la imagen domina todas las esferas de la vida cotidiana y se ha convertido en fragmento puro y en síntesis temporal, las películas de Alonso se concentran en largas tomas que tienden a la persistencia. Entonces, la imagen-tiempo es, ante todo, una manifestación contra la noción de progreso: prefiere los estadios perdurables al avance propiamente “histórico” (de la *historia*, de la fábula). La lógica causal y lineal, que remite a una idea de progresividad de la historia narrada, se abandona para detenerse y dar lugar a la eventualidad o al devenir mismo de la narración. En este sentido, la imagen es ruina porque, como dice Huyssen “es consciente del lado oscuro de la modernidad”: la imagen-tiempo, la image-ruina es, entonces, la que se presenta como proyectora de la oscuridad del presente. No hay nada que dure (y perdure) más que una ruina. No hay nada más contemporáneo que una ruina.

Donde está el tiempo

Como ya he mencionado, el ambiente es un elemento central en *La libertad*, *Los muertos* y *Liverpool*. En las tres películas hay un movimiento de externalización que va desde los personajes hacia el paisaje. Misael, Vargas y Farrel son la excusa imprescindible para acercarse al escenario natural donde se desarrolla cada filme, pero por momentos son abandonados por la cámara para captar la visión general del espacio. En los tres casos se repite, con sus particularidades, la misma escena con un similar movimiento de cámara. En diferentes circunstancias los protagonistas son trasladados en la parte de atrás, abierta, de una camioneta. Misael cuando va a vender la madera que ha cortado, Vargas cuando es liberado y lo llevan de la cárcel a una parada y Farrel cuando necesita llegar desde Ushuaia a su pueblo natal (imágenes 5, 6 y 7). El viaje comienza como consecuencia de una secuencia causal: se viaja por o para realizar una tarea que es el resultado de las acciones anteriores como vender la madera cortada o alcanzar un destino después de haber sido liberado o de haber arribado a puerto. Sin embargo, la causalidad y cronología lógica de estas escenas se quiebra en el momento en que estos hombres se suben a la camioneta. La cámara sube con ellos y los abandona para sumirse en la inmensidad del paisaje que recorren. En las tres escenas, se produce este movimiento a través del cual el plano medio focalizado en los protagonistas se convierte en un plano secuencia del ambiente que los rodea.⁵⁵ En este movimiento de conexión y ruptura entre hombre y medio se produce un gesto de quiebre de la línea argumental que permite la apertura hacia la duración de la imagen-tiempo. En ese momento, el espectador se sumerge

⁵⁵ En *La libertad*, Misael se baja de la camioneta por un momento dejando que la cámara recorra el ambiente. A diferencia de las otras dos películas, aquí el perro queda incluido en la toma, quebrando, de alguna manera, la visión completa del paisaje.

completamente en el universo de Alonso. La diacronía de la lógica causal pierde legitimidad porque se aleja del presente de los personajes para sumergirse en una temporalidad otra, propia de esa imagen que se desenvuelve enfrente nuestro.



5. Misael en la camioneta en *La libertad*.



6. Vargas en la camioneta policial en *Los muertos*.



7. Farrel en la camioneta rumbo a su pueblo en *Liverpool*.

Alonso reinscribe el espacio desde la duración y en ese movimiento recupera la posibilidad de narrar la experiencia, ya no como algo personal sino como el mundo que se hace presente desde la imagen. El espacio, como el entorno que rodea a los personajes, se vale por sí mismo, pero su énfasis reside en la manera en que está presentado: el espacio como tal pierde consistencia porque se deja llevar por el flujo temporal de la imagen-tiempo, es decir, el espacio ha dejado de subordinar al tiempo para encontrarse o resurgir dentro de él. El espacio que se presenta termina siendo afectado por el tiempo de las tomas y deja de ser un simple paisaje: ahora está abierto a la duración.

La elección de espacios y personajes alejados, naturales, distantes de centros urbanos e incluso de pueblos, es una marca diferencial de Alonso. Son espacios desolados que parecen estar “más allá” de todo.⁵⁶ En este sentido y en relación con su generación, Alonso cruza un límite. Se ha hablado del rescate del mundo marginal en el llamado nuevo cine argentino, en general, haciendo referencia a directores como Adrián Caetano o Pablo Trapero. La mayoría de estas películas recupera personajes excluidos dentro de un mundo conocido, urbano o suburbano. Pienso, por ejemplo, en el caso más paradigmático, *Pizza, Birra, Faso* (Caetano y Stagnaro 1998), pero también en *Bolivia*, *Un oso rojo* (Caetano 2001 y 2002), *Mundo grúa* y *El bonaerense* (Pablo Trapero 1999 y 2002), entre otras.⁵⁷ La llamada vuelta al realismo se formula desde la representación en primer plano de sujetos marginados que no dejan por esto

⁵⁶ Gonzalo Aguilar caracteriza a los personajes de Alonso como los que “están en las afueras del consumo” (68).

⁵⁷ Todas estas películas se caracterizan por ser primordialmente urbanas y centrarse en personajes marginales. *Pizza, birra, faso* se centra en un grupo de jóvenes que roba en la ciudad de Buenos Aires. *Bolivia* muestra a un inmigrante boliviano recién llegado que consigue un trabajo en un bar de un barrio porteño. En *Un oso rojo*, un ex convicto acaba de salir de la cárcel y vuelve a su casa en las afueras de la ciudad. *Mundo grúa* y *El bonaerense* se enfocan en la vida de un operados de grúas, la primera y de un policía del conurbano, la segunda.

de ser estereotípicos o que ponen de manifiesto ciertas imposturas del mundo representado. Alonso lleva al extremo la idea de marginalidad, posicionándose él y su cámara en un afuera total del presente. A diferencia de otros cineastas, Alonso se desplaza y ese movimiento evidencia una radicalidad y una desterritorialización dado que elige espacios y personajes completamente excluidos del mundo actual y les da visibilidad.⁵⁸ Allí reside su contemporaneidad: pone atención en las sombras, en lo que no se ve con claridad. Pero son sus procedimientos estéticos los que realmente manifiestan su “conexión desconectada” con el presente. Aunque el límite que Alonso ha cruzado se consolida y materializa en esos escenarios específicos, en realidad su desplazamiento se descubre en el *cómo* más que en el *qué*. Con esto quiero decir que, como acabo de mencionar, el movimiento de fuga no se produce por ubicarse en esos espacios sino en la forma de aproximarse a esos espacios y personajes. Como plantea Deleuze: “lo que caracteriza a estos espacios es que sus rasgos propios no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial. Implican relaciones no localizables. Son presentaciones directas del tiempo” (1987b 175). Los planos secuencia, según André Bazin, ofrecen condensados temporales en lugar de espacializar el tiempo como lo hace el montaje metódico. En los filmes de Alonso, los planos secuencia presentan el espacio, muestran la desterritorialización de su cine, pero a la vez, conforman su desvío, subordinando el espacio al tiempo.⁵⁹

⁵⁸ Para Rancière el arte hace posible la visibilidad de lo que está fuera o de lo que no es visible: “La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible, en traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era” (2006 2). Si, como plantea Rancière, la política es un conflicto entorno a esferas de experiencia que se delimita y se pone a disposición, Alonso en sus películas está, justamente, dándole un lugar, una visibilidad a la esfera de experiencia del hombre natural.

⁵⁹ Hay que recordar que la espacialización del tiempo es la gran crítica que le hace Bergson a las ciencias modernas.

Cabe recordar que al sumergirse en el tiempo de la acción, aunque parezca que la trama se detiene, se produce un movimiento constante. Como plantea Deleuze en *Diferencia y repetición*, “Tal es la paradoja del presente: constituir el tiempo, pero pasar en ese tiempo constituido” (132). Eso es precisamente lo que sucede con las películas de Alonso porque en ellas: “El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria que apunta a la repetición de los instantes. Esta síntesis contrae los instantes sucesivos independientes los unos de los otros. Constituye así el presente viviente. Y el tiempo se despliega en este presente. A él pertenecen el pasado y el futuro; el pasado, en la medida en que los instantes son retenidos en la contradicción; el futuro, porque la espera es anticipación en esta misma contradicción” (Deleuze 2002 120). Lo que me interesa destacar es que la conjunción entre el permanecer y el pasar, el movimiento, que proponen estas narrativas es lo que permite vincularlas con el simulacro dado que, como dice Deleuze, “[E]l presente siempre es diferencia contraída” (139) y el simulacro es “la instancia que comprende una diferencia en sí” (120). Desde una concepción de un tiempo que recupera su propia duración en las acciones y desde las imágenes, Alonso deja de *representar* (copiar) el presente para alejarse de él y *presentarlo* desde otro tiempo (desde el simulacro). El tiempo fluye en la permanencia y es allí donde se produce la invención. Para Deleuze el simulacro, al contrario de la copia que tiene intenciones de fidelidad, es la posibilidad de transgresión y de abrir el sentido.⁶⁰ Victor I. Stoichita lo explica claramente en su libro *Simulacros*:

⁶⁰ “Las *copias* son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los *simulacros* están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales” (Deleuze 2005 298).

Ya Platón, en un pasaje muy comentado del *Sofista*, llamaba la atención sobre una fisura esencial, al referirse a dos maneras de fabricar imágenes (*eiolopoiké*). El arte de la copia (*eikastiké*) y el arte del simulacro (*phantastiké*). A partir de Platón, la imagen-*eikon* (la imagen-copia) se ve sometida a las leyes de la mimesis y atraviesa triunfalmente la historia de la representación occidental, mientras que el estatuto de la imagen-simulacro (*phantasma*) se caracteriza por ser fundamentalmente borroso y por estar cargados de oscuros poderes.

(11)

Así, narrar a través de las imágenes-tiempo es puro simulacro porque en este concepto de tiempo basado en la idea de duración el sentido no está atado a un conocimiento previo (representación) sino que se encuentra en constante movimiento de creación (presentación).

Es por esto que la distancia de Alonso con respecto a su generación tiene que ver con su desapego de las convenciones realistas clásicas. Según Russo, las películas de Alonso se apartan del “realismo temático” (260). En sus películas no hay afán representativo, no se quiere representar un aspecto de la realidad. Alonso muestra, presenta. Es decir, se aleja de la copia para adentrarse en el simulacro. La búsqueda de una verdad de la representación realista no existe en su cine y es por esta razón que se puede concebir otro tipo de narrativa, una narrativa de la suspensión. Describiendo el cine de Robbe-Grillet, Deleuze dice: “La narración ya no es una narración verídica que se encadena con descripciones reales (sensoriomotrices). Simultáneamente la descripción pasa a ser su propio objeto y la narración deviene temporal y falsificante”

(1987b 178). La narración es posible en la imagen-tiempo porque se encuentra en el terreno de la duración y, por lo tanto, del simulacro. La verdad a la que están subordinadas las imágenes-movimiento -imágenes sujetas al esquema sensoriomotor- en las imágenes-tiempo ya no existe más porque son puras situaciones ópticas y sonoras abiertas al devenir. Es por esto que en *Los muertos*, por ejemplo, la linealidad e intención de veracidad del género detectivesco no se puede mantener y la narración se hace posible más allá de la búsqueda de respuestas o resoluciones. Más aún, en *Los muertos* se narra desde la elipsis, la falta de información, los vacíos, la indeterminación: eso es justamente lo que permite narrar la experiencia.

Como señalé anteriormente, Deleuze periodiza la diferencia entre imagen-movimiento e imagen-tiempo correspondiendo la primera con el cine de la preguerra y la segunda con el de postguerra. Este cambio sucede porque hay un lazo que se rompe y se produce una desestabilización a nivel epistemológico en el mundo: “lo que después de la guerra pone en entredicho a este cine de acción [imagen-movimiento] es la ruptura misma del esquema sensoriomotor: el ascenso de situaciones ante las cuales ya no se puede reaccionar, de medios con los cuales ya no existen sino relaciones aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados que reemplazan a las extensiones calificadas” (1987b 361). El cine de la imagen-tiempo surge como consecuencia de una crisis. Y toda crisis, como proponía en el primer capítulo, conlleva una suspensión. En el caso del cine de postguerra -que Deleuze asocia con el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, el nuevo cine alemán y el cine independiente norteamericano, entre otros- la suspensión se manifiesta en la ruptura del esquema sensoriomotor que da lugar a nuevas formas puras ópticas y

sonoras. Deleuze, retomando la lectura de Bazin en *¿Qué es el cine?*, observa en el neorrealismo italiano el germen del cine de la imagen-tiempo:

Las situaciones ópticas y sonoras del neorrealismo se oponen a las situaciones sensoriomotrices fuertes del realismo tradicional. La situación sensoriomotriz tiene por espacio un medio bien calificado que se adapta a ella o que la modifica. Pero se establece una situación puramente óptica o sonora en lo que nosotros llamábamos “espacio cualquiera”, bien sea desconectado, bien sea vaciado [...] En el neorrealismo, los nexos sensoriomotores no valen más que por las perturbaciones que los afectan, que los sueltan, los desequilibran o los sustraen: crisis de la imagen-acción. (1987b 17)

El cine de Alonso, al igual que el neorrealismo italiano, se aleja de los paradigmas del realismo más clásico y busca nuevas formas, ya no de representar sino de presentar el mundo. En el caso del neorrealismo, este cambio se produce en un marco histórico específico: el mundo de postguerra es un mundo en crisis que ya no puede confiar en ciertos parámetros establecidos. Hay un presente, un contexto histórico y político, que exige cierta contemporaneidad: la imagen-tiempo es la posibilidad de ver las sombras de un mundo devastado. La pregunta, entonces, que cabría preguntarse es ¿por qué en el cine de un director argentino a partir de los años 2000 se pueden percibir características similares a las de un cine que pertenece a otro presente? En el artículo “*La libertad* entre los escombros de la globalización” Christian Gundermann propone una respuesta. Para él, la conexión con este tipo de cine tiene que ver con la “intencionalidad política” de *La libertad*. Gundermann ve también en esta película

una posibilidad de “pensatividad” y allí reside su carácter político: “Ante esta encrucijada entre el autoritarismo, tecnocracia, aceleración y exclusión social masiva, las estéticas de detenimiento y la afirmación de una ‘mirada que piensa’, como las de Lisandro Alonso en *La libertad*, adquieren una significación agudamente política” (s/n). Comparto, en este sentido, la postura de Gundermann. Frente a la Argentina postmenemista completamente arruinada por las extremas medidas neoliberales, su entrada en un mundo desigualmente globalizado y las extremas y rápidas transformaciones tecnológicas e informáticas que afectaron diferentes esferas de la vida cotidiana, en las películas de Alonso no se pretende representar la crisis, sino que la crisis se convierte en una posibilidad de exploración estética que retoma y pone en el centro de su estrategia la imagen-tiempo.

Si, como plantean Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*, el capitalismo ha conseguido regular el deseo imponiendo un objeto a cada deseo y haciendo del vacío un instrumento de poder, la imagen-tiempo y la falta de un argumento central en las películas de Alonso se apropian del vacío para transformarlo en la base de su propio deseo. En otras palabras, sus películas se liberan de la objetivización porque rechazan la lógica de causa y efecto que les impone un fin específico. Al distanciarse del realismo tradicional, ya no se busca una verdad, por el contrario, la narración se hace posible a través de las incertidumbres, de las grietas que se descubren en el simulacro. La liberación, como ya he mencionado, no se produce por una fuga del sistema, al contrario, los protagonistas de Alonso forman parte del sistema productivo del capitalismo tardío. El quiebre de las ataduras se da en ese vacío aparente que puede tener el permanecer en una acción y que, en realidad, es lo que abre una inmensidad

de posibilidades en la estética de Alonso. Al mostrar a estos hombres desplazándose en sus ambientes naturales, Alonso produce el disenso, en términos de Rancière, porque confronta la temporalidad del mundo actual, provoca al espectador, crea desde la duración.⁶¹ En este sentido, la elección de hombres y ambientes naturales es clave para quebrar el objetivismo; es lo que le permite mirar soslayadamente tanto la realidad como el realismo. Por esta razón personajes y lugares sesgados no satisfacen ningún deseo: no representan, no tienen un fin, no buscan una resolución dramática. En todo caso, ponen de manifiesto la posibilidad de la anacronía, como un tiempo y ritmo diferente dentro de nuestro tiempo a fines.

Según Badiou, el cine es el único arte que no puede deshacerse del referente.⁶² Bazin fue uno de los primeros en teorizar sobre esto sosteniendo que con la fotografía “nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representando, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio” (28). El cine, argumenta Bazin, “se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (29). Aunque Bazin no se refiere aquí específicamente al concepto de duración

⁶¹ Dice Jacques Rancière en *El espectador emancipado*: “La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación de lo sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (67).

⁶² “el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el ‘ser’ y el ‘aparecer’. Es un arte ontológico” (Badiou 28).

bergsoniano, se manifiesta cierta resonancia a partir de la noción de cambio: conservar el tiempo, es posible, sólo puede realizarse desde la creación constante. Más adelante, reflexionando sobre la noción de presencia, Bazin plantea: “El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración (173). En el centro de esa paradoja se ubica el cine de la imagen-tiempo y eso es, justamente, lo que le permite cuestionar el referente. La huella no es la huella de una presencia originaria porque, como explicaba en el primer capítulo, la huella es la marca del movimiento que evita la presencia y, al mismo tiempo, es aquello que se hace presente. La huella siempre difiere y se borra al presentarse. En el cine de Alonso las imágenes están compuestas por la duración y sus huellas: van dejando marcas de lo que no fue, como las ruinas en *Liverpool*. Con esto no pretendo negar que en la materialidad del arte fílmico es necesario e imprescindible un referente. Lo que quiero remarcar es que la imagen-tiempo permite pensar el cine desde el simulacro y no desde la copia, es decir, ir más allá de cualquier referente, transgredirlo, desviarlo. El cine de Alonso abre nuevas posibilidades de sentido porque ya no se busca la semejanza y una verdad. Esto es lo que distancia a Alonso de su generación, mientras en el realismo más tradicional la pretensión de identidad e identificación es la base de la construcción ficcional, Alonso presenta imágenes desgarradoras en el sentido de que rompen esa relación intrínseca que limita el sentido entre referente e imagen. Las imágenes-tiempo de Alonso, desde su duración, muestran las diferencias, la creación constante y aquello que siempre está por venir. En este sentido, la imagen siempre es algo que acecha,

que está presente, pero al mismo tiempo, es algo que ya no es, como un simulacro, como un fantasma.

Contemplaciones

Justamente, en la tercera película de Alonso, *Fantasma*, se manifiesta de manera más evidente el acercamiento al simulacro del que estoy hablando.⁶³ Al igual que en todas sus películas, esta tampoco brinda demasiada información. Argentino Vargas, el protagonista de *Los muertos* se encuentra divagando en el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires (reconocible sólo para los cinéfilos que van a ver la programación especial de la sala de cine Leopoldo Lugones que queda en el décimo piso). Vargas está invitado a la proyección de la película de la cual es protagonista, *Los muertos*. Se puede pensar, entonces, que *Fantasma* es una reflexión sobre el acto de contemplación cinematográfica o simplemente un guiño a los seguidores de Alonso que han visto sus películas justamente en la única sala donde se han distribuido, “la Lugones”. La película no deja de tener las características de las otras tres: la cámara sigue a los personajes, a Vargas, y a otros, como Misael Saavedra (el protagonista de *La libertad*) invitado también a la proyección que, al igual que Vargas, deambula por diferentes espacios del teatro, el acomodador (al que se lo muestra comiendo en una larga toma), una joven que trabaja allí y un hombre que está relacionado con la proyección de la película. La interacción entre ellos es ínfima, casi nula. Sus acciones son mínimas. Misael, incluso, no es visto por nadie, ni interactúa con nadie, como si estuviera en otro sitio y no perteneciera a esta película.

⁶³ *Fantasma* es la tercera película de Alonso y de alguna manera funciona como un impasse de lo que sería la trilogía del “hombre natural” (*La libertad*, *Los muertos* y *Liverpool*).

Dadas estas circunstancias, la interpretación ineludible es concebir a estos personajes como fantasmas: son visibles e invisibles a la vez y están ausentes en su presencia.⁶⁴

En el espacio laberíntico que Alonso construye utilizando el teatro San Martín, todos estos personajes –sobre todo Vargas y Misael- parecen fuera de lugar; todos parecen estar esperando o buscando algo. Aunque todos tengan un aparente objetivo en común, la proyección de la película, la espera a través del espacio los muestra como seres desorbitados, descolocados. Para Russo, esto es lo que los convierte en “apariciones” y produce cierta incomodidad en ese espacio, no sólo para ellos (Russo habla específicamente de Vargas y Misael) sino también para el espectador: “The anecdotal justification of their presence is less important than their status as apparitions. Out of place, displaced: the term suits not only these two, but also the viewer confronted by a primordial sense of the uncanny as he perceives the spaces –mundane or vaguely unsettling- in which the action occurs” (Russo 268). Lo “uncanny” del espacio está relacionado con la propia condición fantasmagórica de los personajes ya que el fantasma en sí es una figura ilocalizable, no tiene referente: “they are related, rather, to an irreducible species of simulacrum or even of simulation, in the penumbral light of virtuality that is neither being nor nothingness, nor even an order of the possible that an ontology or a mimetology could account for subdue with reason” (Derrida 2002 28). Y, al igual que la imagen cinematográfica, la consumación del fantasma siempre depende de una proyección: “the specter is the future, it is always to come, it presents itself only as that which could come or come

⁶⁴ “A specter is both visible and invisible, both phenomenal and nonphenomenal: a trace that marks the present with its absence in advance” (Derrida 2002 117).

back” (Derrida 1994 39). En este sentido, no es casual, entonces, que *Fantasma* sea precisamente una película sobre la proyección de una película.

Luego de la espera, Vargas finalmente se sienta en la sala a ver *Los muertos*. Lo acompañan, por momentos, la joven y el acomodador (imagen 8). Como es característico de Alonso, esta escena está compuesta por largas tomas centradas en la contemplación del filme. Construcción en abismo que va más allá del metalenguaje: fantasmas que ven fantasmas, duración sobre la duración. El simulacro es empujado hacia su propio potencial. Según Russo esta es la forma de Alonso de reinstaurar la pregunta “¿qué es el cine?”, pregunta que desde Bazin (o quizás de la creación del cine mismo) se ha convertido en una cuestión fundamental que hasta el día de hoy se sigue respondiendo desde diferentes disciplinas. Al posicionar a estos personajes-fantasma frente a imágenes-tiempo y, al mismo tiempo, producir imágenes-tiempo, Alonso está resaltando el carácter fantasmagórico de esas imágenes, es decir, su condición de simulacro. El cine pensado desde la estética de Alonso es simulacro porque el “[a]rte del simulacro [...] no obedece ni a un modelo ni a una copia; arte que va más allá de la representación que implicaba una subjetividad, un gusto; arte en fin, que busca ejercer sobre el espectador masificado un forzamiento que lo obligue a pensar y a sentir, es decir a terminar la obra, a devenir creador” (Pabón 87). El juego especular -Vargas mirándose en la pantalla, el espectador de *Fantasma* observando a espectadores contemplando una película- pone de manifiesto ese devenir creador: no son espejos que reflejan una copia, sino que son espejos invertidos, que actúan desde la divergencia. La contemplación es un acto transgresor porque si el simulacro, como dice Deleuze, “[e]s potencia de afirmar la divergencia y el descentramiento” (2005

308), las imágenes –fantasmas- no representan su referente, por el contrario, presentan el movimiento de distanciamiento en la instancia contemplativa. El espectador tiene frente a sí la narración de la experiencia de la contemplación dada gracias a la imagen-tiempo. A través de ese tiempo, tiempo como duración, el juego especular se abre y los espejos dejan de reflejar lo semejante para dar lugar a la diferencia.⁶⁵



8. Vargas, la joven y el acomodador mirando la proyección de la película en *Fantasma*.

Así como en la famosa “Gioconda bigotuda” de Duchamp (L.H.O.O.Q.), la transgresión funciona porque se crea un simulacro que contiene una repetición, pero que por la distancia temporal es capaz de producir una diferencia.⁶⁶ En el caso de las

⁶⁵ Jean Baudrillard es uno de los pensadores que ha desarrollado el concepto de simulacro en las sociedades del capitalismo tardío proponiendo que la simulación “no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que a la generación de los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (9). La teoría del simulacro de Deleuze tiene un anclaje más estético y no limita el simulacro a lo que no es, sino que lo postula como aquello que se abre a su diferencia, a su potencialidad, a su virtualidad.

⁶⁶ “Hay en la relación de estas dos imágenes una repetición de la diferencia: L.H.O.O.Q. es una repetición de la historia del arte desde la diferencia. Ejemplo exquisito para pensar en el problema del Tiempo.

Todo cambia por naturaleza, la copia se convierte en potencia de lo falso y la imitación cede lugar a la repetición. Extraño doble de la historia del arte en donde la imagen representativa del Renacimiento se

películas de Alonso, esa transgresión es posible desde el tiempo mismo de las imágenes. Las imágenes se convierten en repetición de sí mismas a través de la duración. Y las repeticiones, según Hal Foster, “not only *reproduce* traumatic effects; they also *produce* them” (132). Foster explica sobre la obra de Andy Warhol que “repetition [...] is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to *screen* the real understood as traumatic. But this very need also *points* to the real, and at this point the real ruptures the screen of repetition” (132). Como espectadores de las películas de Alonso, nos encontramos en esa ruptura. Ya no se narra solamente la experiencia interna de las películas, sino la experiencia de aquello que “nos punza” durante la contemplación. Y allí está la duración: aquello que forma parte de nuestra condición de la experiencia y que permite desviar todo sentido dado.

Escribir en imágenes

“era una aspiración de las palabras a ser otra cosa,
alcanzar una segunda categoría,
un escalón auxiliar donde no tuvieran que confrontarse
con prueba alguna para corroborar su verdad”
(Sergio Chejfec, *Los planetas*)

Hasta el momento he examinado la imagen-tiempo en el medio artístico que Deleuze mismo la plantea, el cine. Pero, ¿es posible pensar esta categoría en la escritura? En esta segunda parte del capítulo me enfrento a este dilema desde la narrativa de Chejfec. Múltiples imágenes descriptivas recorren sus novelas, así como también elementos de esos mundos contruidos (un árbol, una postal, por ejemplo) funcionan como destellos que hacen que la escritura se detenga en ellos. Fulgores de

vuelve producción en serie, carta postal, copia de la copia de la copia; pero la postal es convertido, gracias a la intervención de Duchamp, en simulacro” (Pabón 85).

experiencia en los cuales los narradores permanecen, haciéndolos perdurar en la escritura. De esta manera, la imagen-tiempo cinematográfica puede ser concebida en la literatura como duración, como esos instantes que se prolongan e instauran la creación como proceso continuo y que, además, ponen en cuestionamiento el realismo, alejándose de una postura representativa y ubicarse en esa temporalidad que proporciona la duración de las imágenes-tiempo.

En la novela de Chejfec *Baroni: un viaje* (2007) el narrador relata diferentes momentos de sus encuentros con Rafaela Baroni, una artista venezolana que se dedica, entre otras cosas, a tallar figuras de madera. Claro que, como ya he señalado, en narrativas de la suspensión como esta no se puede definir una trama: “La historia en Chejfec, siempre hay que buscarla en otro lugar: ahí donde el tiempo proyecta la sombra sobre un aplazamiento o, allí, donde la escritura traza el rostro de su propio enigma” (Berg s/n).⁶⁷ Aquí Baroni es el motor narrativo de diferentes experiencias que se van extendiendo, diversificando y dilatando a lo largo de toda la novela. Por eso, en este caso, la relación del narrador con Baroni, la historia de la artista y los relatos sobre sus figuras son sólo algunos elementos que estarían articulados en la primera parte del título, “Baroni”. Ese nombre combina las temáticas y las problemáticas que se desarrollan a lo largo del texto. La otra parte del título, “un viaje”, refleja el carácter itinerante de la narrativa de Chejfec. El narrador viaja para ver a Baroni o para buscar las piezas que ella ha hecho y, al mismo tiempo, es la narración la que se desplaza a través de las experiencias del narrador y que se materializa en la escritura en forma de digresiones, discontinuidades, recuerdos,

⁶⁷ Así describe la narrativa de Chejfec Edgardo H. Berg en su artículo “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec”.

meditaciones. Es que, en definitiva, en la suspensión la narración es un viaje que de manera inherente prolonga la promesa de una llegada. Es por esto que en este viaje en particular, no se avanza hacia un destino, sino que se va deteniendo en diferentes estadios contemplativos, descriptivos, reflexivos. El viaje, la novela, se realiza a través de esos detenimientos.

La particularidad del viaje en *Baroni* es que se trata de un viaje inclasificable y sin ninguna utilidad específica. Si bien en algunos casos hay razones concretas para viajar (ir a buscar las figuras, por ejemplo), los viajes no tienen ataduras y por eso puede permitirse la demora. Como, cuando después de una de las primeras visitas a Baroni, el narrador se detiene a narrar la salida de la casa de la artista desde el calor y las sensaciones que le produce. Al igual que en las películas de Alonso, el narrador no *sale*, no es una acción concluida, sino que *está saliendo*: es una experiencia que se va creando en su duración. El narrador describe el calor, los olores, lo que piensa de lo que ve.⁶⁸ Se narra la experiencia de la salida y es ahí cuando el viaje, como transcurso, es capaz de producirse desde la dilación de la acción. Es por esto que son viajes abiertos y arbitrarios que no están sujetos a ningún tipo de expectativa. No son viajes de aprendizaje, ni turísticos, ni intelectuales, ni comerciales, ni etnográficos: son viajes que permanecen en sí mismos, tal como lo dice el propio Chejfec en su blog: “La novela también se refiere a otras cosas, obviamente a un viaje, como

⁶⁸ “Apenas uno salía al jardín y sin dar aún el primer paso ni sentir todavía el impacto del calor, ya podía advertirse el desasosiego, la naturaleza fluida y aplastada a la vez. Uno sabía que debajo de esa quietud latía una combustión en la que participaban todos los elementos y que se manifestaba a través de reacciones aisladas y espontáneas. El olor de los mangos incrustados en la tierra, más nítido que antes, saturaba el aire, tornándolos indisociables de la presencia de cualquier objeto en particular. Caminé los treinta metros hasta el portón de entrada, recorrí de nuevo las distintas áreas del jardín delantero, las más antiguas estaban ya bastantes natulizadas y dominaban sus lugares, quiero decir que resultaban menos llamativas, la innovación se había adaptado al sitio, y salí al exterior, donde por supuesto me asombró la mínima diferencia entre interior y afuera, un matiz irrelevante, uno podía tomar ese sector de la calle como el preámbulo o la coda del jardín de Baroni” (37-8).

advierte el título; en realidad a la idea del viaje. El viaje como desencanto de cualquier aprendizaje probable, o en todo caso como neutralidad, como significado casi cero. Es digamos, una serie de viajes que no sirven para nada, fuera del hecho de formar parte de este relato”.⁶⁹ La suspensión es parte de esa conciencia de la inutilidad. Como la propia novela, los viajes no van hacia ningún lugar ni buscan algo específico: son deseos sin objetos. El viaje es demora que permanece en la escritura y que, al mismo tiempo, impulsa la narración. Como plantea James Clifford en “Notes on Travel and Theory”, el viaje es “a figure for different modes of dwelling and displacement” (177). Es decir, el viaje se encuentra siempre entre el morar (permanecer) y el desplazamiento. En *Baroni* están presentes estos dos elementos, siendo la de-mora la que genera el desplazamiento continuo del acto de narrar. Y es por esto que la experiencia del viaje sólo se puede consumir en el momento de la escritura: en esa instancia, a través de la memoria, el relato se convierte en viaje sin rumbo fijo y en la experiencia del viaje recuperada desde las reminiscencias para ser presentada –no representada– gracias a la narración. De esta manera, la segunda parte del título propone una forma de pensar la estructura de la novela, como si fuera un itinerario imposible: el viaje que simultáneamente se suspende y se realiza.

Así, el viaje y, por lo tanto, la narración se construyen postulando momentos que el narrador elige recordar y permanecer en ellos. Es así como funciona la narración según Benjamin, es el narrador aquel que viaja y que comparte la experiencia con los demás. En *Baroni*, el narrador, trae esos momentos al *presente* de la escritura, *presentándolos*, justamente, desde las imágenes de la memoria. A partir de la conciencia de la imposibilidad de su recuperación y del vaciamiento del objetivo

⁶⁹ Esta cita se encuentra en la entrada “Sobre Baroni: un viaje” publicada el 16 de octubre de 2007.

del viaje, la escritura deja de ser representativa para convertirse en un modo de creación constante: el desplazamiento, la huella, el simulacro. En este sentido, el viaje es un continuo “entre lugar” sin punto de partida ni de llegada: es un presente que contiene tanto pasado como futuro. Por esto es posible pensar en la imagen-tiempo, porque Chejfec incorpora en su narrativa diferentes tipo de imágenes que funcionan como condesados de tiempo. De esta manera, el viaje -la narración- es un espacio de producción, pero que está inevitablemente marcado por el tiempo. De forma similar que en las películas de Alonso, los lugares cobran consistencia sólo a través de la conjunción temporal de la imagen-tiempo, como la descripción de la salida al jardín de la casa de Baroni. En *Baroni* en particular, el viaje es la excusa para pensar esas imágenes y “morar” en ellas desde la demora y la memoria.

Por esta razón, en *Baroni*, una imagen, una fotografía en este caso, es suficiente para narrar. Gracias a las fotos de una de sus visitas a la casa de la artista, el narrador recuerda un elemento singular: el terreno lleno de mangos. Si bien no es algo que él pueda ver en las fotos porque no está presente en la imagen –en términos cinematográficos, los mangos estarían fuera de campo-, es algo que recobra a través de ellas: “Por ejemplo, una cosa que las fotos no muestran pero que recobro gracias a ellas cada vez que las veo es la increíble cantidad de mangos caídos que había en el terreno de la casa de Baroni cuando la visité” (81). Los mangos son, como dice Barthes, un *punctum* “más-allá-del-campo” (1989 99) porque es algo que llama al narrador: es un resto de la foto que no está ahí y que sin embargo se hace presente e interpela. La imagen produce un recuerdo que se narra pretendiendo recuperar en la

escritura la singularidad de esa experiencia. Luego de una descripción exhaustiva⁷⁰ del terreno y sobre todo del olor (“puro olor”) que allí se siente, el narrador concluye con la siguiente reflexión: “El canto de las chicharras y su estridencia contribuían por supuesto a la atmósfera de *tiempo suspendido*, no sé cómo puede llamarse mejor, de estar atravesando un lapso indeterminado de eso llamado eternidad y que uno supone que no va a terminar nunca. Y ese letargo lo impregnaba todo” (82 resaltado mío). A través de la escritura, el narrador quiere expresar una experiencia y no está seguro de cómo llamarla. Él es consciente de la imposibilidad que le impone el lenguaje, pero no se resiste. La experiencia inmediata existe –existió–, escribirla es una dificultad. Resultaría más fácil tener una cantidad o un concepto a priori que defina lo que el narrador termina llamando, como dice la cita, “tiempo suspendido”. Las imágenes de las fotos llevan a otra imagen, pasada, que a su vez se vuelve presente para el narrador y en la escritura.⁷¹ En ese presente de la narración se encuentra la duración porque es en el momento de la narración donde, desde la creación, se recupera la experiencia. Pero, ¿cómo una experiencia inmediata puede ser expresada a través de

⁷⁰ “Eran como mínimo dos o tres árboles, se veían los mangos medio descompuestos y a medias enterrados, y también los huesos, como llaman a la semilla o el carozo, repartidos por todos los lugares e instalados en esa mar de tierra seguramente desde la temporada anterior. Al caminar por el jardín delantero uno se sentía embriagado por el fuerte aroma de los mangos en descomposición. Era por supuesto un olor conocido, son relativamente pocos los lugares de Venezuela [...] No exagero si digo que ese sector del terreno de la casa estaba tachonado de huesos de mango; o más que eso, que lo más arduo era encontrar un espacio libre de ellos. A un costado se veía una pequeña construcción de ladrillos, con un techo de chapa, que de todos modos no servía para albergar una persona. A lo mejor era la casa del perro, no lo sé y tampoco me lo parece; o un sitio para proteger algo, como un medidor de energía o una bomba de agua, etc. En la otra parte donde terminaban los mangos había una gran pajarera con varios loros y guacamayas entro, que por supuesto estuvieron todo el tiempo silenciosas, seguramente aplastadas por el calor y la densidad del ambiente” (81-82).

⁷¹ Este sería el proceso habitual de la memoria y la percepción según Bergson en *Materia y memoria*. Bergson sostiene que la memoria siempre se mezcla con la percepción presente. El pasado (imágenes virtuales) es contemporáneo con el presente (imágenes actuales): “Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste pues en una incalculable multitud de elementos rememorados y a decir verdad toda la percepción ya es memoria. Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado carcomiendo el porvenir” (161).

la escritura?⁷² La idea de duración de Bergson está estrechamente relacionada con su concepto de conciencia inmediata, una instancia libre de mediaciones. El lenguaje no es más que una forma de espacialización y para Bergson, al igual que la lógica o las matemáticas, es una mediación.⁷³ Por lo tanto, al narrar ya no podría estar en el terreno de la conciencia inmediata, sino de la reflexiva, de la mediación. ¿Cómo plantear entonces la duración desde la narración?

El jardín de mangos es una imagen-tiempo: pura sensación óptica y sonora, y en este caso también, olfativa. La traslación, entonces, de la imagen-tiempo cinematográfica a la literatura, se debe concebir ya no desde lo puramente óptico y sonoro de la imagen sino desde las sensaciones generadas desde la escritura. La imagen proyectada del cine que contiene esas sensaciones (ópticas y sonoras), ahora debe ser recuperada a través de la escritura. Es decir, la dificultad de la literatura reside en que la imagen-tiempo de la experiencia vivida debe constituirse en palabras para poder ser transmitida, narrada. Entonces, la posibilidad de recuperar una experiencia está estrechamente relacionada con la posibilidad-imposible de transmitir imágenes-tiempo mentales (vividas, de la memoria) al papel. Esto que el narrador no puede describir, pero describe y llama “tiempo suspendido” son, justamente,

⁷² Esto es, de alguna manera, lo que se cuestiona Agamben y plantea una teoría a partir del concepto de infancia como esa instancia previa al lenguaje de la experiencia originaria. Según él, “Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: *¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?*” (2007 64). En esta búsqueda de la experiencia como infancia del hombre, Agamben reconoce que no debe concebirse la infancia como lo que precede al lenguaje, sino que coexiste con él: “La infancia actúa en efecto, antes que nada, sobre el lenguaje, constituyéndolo y condicionándolo de manera esencial. Pues justamente el hecho de que haya una infancia, es decir, que exista la experiencia en cuanto límite trascendental del lenguaje, excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad” (70).

⁷³ “Así, cada uno de nosotros tiene su manera de amar y de odiar, y esta amor, este odio reflejan su personalidad entera. Sin embargo, el lenguaje designa estos estados con las mismas palabras en todos los hombres; pero no ha podido sino fijar el aspecto objetivo e impersonal del amor, del odio y de los mil sentimientos que agitan el alma” (Bergson 2007 119).

imágenes-tiempo que contienen esa densidad temporal de la imagen cinematográfica, pero que, a su vez, son reflejo de esa imposibilidad de la escritura. En este sentido, el “tiempo suspendido” podría comprenderse como una imagen-tiempo que anuncia la mediación de la escritura y que no por eso deja de narrar. Es la posibilidad de narrar una experiencia que se sabe imposible. Pero, además, la posibilidad-imposible se postula en la misma escritura dado que es también una experiencia inmediata. De esta manera, la escritura es en sí un “tiempo suspendido” que crea continuamente. En la combinación de ambas experiencias, la que se intenta recuperar y la de la escritura, emerge la narración.

Allí reside el imposible-posible, la eventualidad, de Chejfec. En sus narraciones, la presencia de la escritura tiene marcas muy fuertes. Casi todos sus narradores explicitan en el transcurso de las narraciones su cualidad de escritores. Si bien los únicos que se reconocen propiamente como escritores profesionales son los narradores de *Los planetas* y *Mis dos mundos*, en todas sus novelas abundan huellas del presente de la escritura. Una de las más importantes y repetitivas es el adverbio “ahora” como tiempo de la experiencia de la escritura. Frases del tipo “ahora pienso que”, “como escribí más arriba”, “que quizás describa más adelante”, “como puse recién” redundan en todos sus textos. Esto que puede ser una simple característica del autor, pone de manifiesto una preocupación. Los narradores escriben y dejan huellas para que no quepan dudas de que hay una escritura que está mediando su discurso. Al mismo tiempo, intentan recuperar la inmediatez de la experiencia y reflexionar sobre ella. Allí es cuando se produce el continuo “acontecer” (*arriver*) del evento derridiano. La idea de tiempo suspendido que propone el narrador de *Baroni* porque

“no [sabe] cómo puede llamarse mejor” pone en evidencia esa búsqueda, en la escritura, en la narración, de pensar la experiencia. El “tiempo suspendido” sería, entonces, la certeza de la incertidumbre. La indeterminación de la duración (en el sentido de que no puede ser determinada a partir de nociones apriorísticas) se plasma en la propia idea de escritura de los narradores de Chejfec como aquello que intenta ser recuperado desde la imposibilidad.

Cuando el narrador de *Baroni* quiere describir las calles de uno de sus tantos recorridos, él mismo asume la imposibilidad de esa descripción: “Entiendo que estos datos puedan resultar un poco genéricos y por eso mismo irrelevantes, pero al mencionarlos busco transmitir una perplejidad frecuente, la de haber estado en un sitio único y a la vez indistinto” (159). Hay un cierto afán mimético, pero también hay una conciencia de que todo lo que pueda decir sobre la experiencia vivida o sobre los datos concretos es pura información cuantitativa, conciencia reflexiva. En cambio, en el hecho de narrarlos y buscar a través de ellos la inmediatez, se convierte la narración en una búsqueda constante llena de vacilaciones e indefiniciones. Es ahí cuando la narración puede ser concebida como imagen-tiempo, duración, porque a pesar de querer transmitir una experiencia, no se trata de una recreación sino de una creación en la escritura. La narración ya no se postula en términos de copias, sino de simulacros, es decir, desde la transgresión de la realidad y de la experiencia vivida: se sabe que no se puede reproducir lo dado y, por lo tanto, la escritura siempre será el lugar de ese hiato entre la imposibilidad de representar y la narración como posibilidad de algo siempre incompleto, parcial, fragmentario. El narrador se

encuentra en esa encrucijada al ser consciente de que no se puede recrear una totalidad:

Cuanto más preciso uno quiere ser, más detallista y escrupuloso con los matices y contrastes; cuánto más espera que el aluvión de sensaciones resulte inspirador de manera de alcanzar una fidelidad honesta con la naturaleza que se presenta con toda su exacerbación; cuanto más uno quiere ser mero instrumento, buscando el despliegue verbal propicio y la transmisión ajustada del acontecer; cuanto más todo eso, el resultado termina siendo más incompleto y, sobre todo, desintegrador. (160)

“Lo incompleto” es la aceptación de la ruptura, es posicionarse en el simulacro, asumir que la representación ya no es suficiente. Martín Kohan habla de la “cierta vuelta a la realidad” en la literatura argentina, “pero no por eso al realismo” (34). En el caso de Chejfec se trataría más de una vuelta a la experiencia que, como ya se sabe imposible, sólo puede hacerse presente en la escritura desde su “incompletud”. Si la narración es la posibilidad de la recuperación de la experiencia, el afán totalizador del realismo clásico, sostenido por ser preciso, “detallista y escrupuloso con los matices y contrastes”, cae. Toda la narrativa de Chejfec parte de esa caída porque, en realidad, lo que ya no se puede rescatar en la escritura son los referentes, la pretensión de realidad. En este sentido, toda escritura significaría un fracaso porque no se puede transmitir una totalidad, pero esto no es algo negativo, sino, por el contrario, es la capacidad creadora propia de la literatura: su duración. Como se ha visto con Alonso, en la imagen-tiempo cinematográfica sucede lo mismo: la permanencia en la imagen

hace que aquello que se concibe como “real”, esos referentes que se ponen frente al espectador, comience a tomar otras formas que ya no están atadas a la acción completa sino a la acción en progreso, es decir, en su propia construcción.

En el ensayo “El fracaso como círculo virtuoso”, Chejfec analiza una escena de la película de Wim Wenders, *Alicia en las ciudades*, donde el protagonista toma fotos con una cámara polaroid, las coteja con el paisaje y dice “No es lo mismo”: “Hoy este episodio puede parecer demasiado explícito. Pero en su momento quizá fue leído de dos maneras. Como advertencia de la artificiosidad de la imagen construida, con sus presupuestos narrativos y recursos técnicos, o como decepción anticipada ante cualquier promesa de representación” (236). Chejfec se queda con la segunda hipótesis porque para él esa decepción es parte consustancial de la literatura “que, por una serie de causas relacionadas con el beneficio de tornar más transparente su relación con los referentes, es a menudo solapada” (236). Claro que Chejfec entiende este fracaso como relativo ya que “[l]a narración no puede reproducir lo existente, pero puede crear lo que no existe. Eso es un fracaso, pero también una virtud” (236). Así, en sus novelas, al exponer el proceso de escritura en los narradores se pone de manifiesto ese fracaso que, en definitiva, es aquello que empuja la creación literaria. En el caso de *Baroni*, escribir sobre un el referente “real” –Rafaela Baroni– no parece conflictivo porque no se intenta reconstruir ese referente, sino crearlo. Entonces, es el presente de la escritura el que dura, el que se convierte en experiencia pura ya que es invención continua. En este punto radica el alejamiento del concepto realista, porque la escritura ya no es el espacio totalizador y de recuperación y representación de lo real, sino que está marcada por paradojas inexorables.

Varios críticos ya han subrayado el alejamiento del realismo en la narrativa de Chejfec. Martín Kohan dice que Chejfec “retoma todos los materiales que son propios de la estética realista, pero les ha quitado el detonador de referencialidad” (33). Diana Niebylski posiciona a Chejfec dentro de una tradición literaria anti-realista y anti-mimética. Susana López de Espinosa plantea que “[l]os medios de los que se vale Chejfec para establecer su ‘realidad’ son inicialmente miméticos y presentan objetivamente un mundo reconocible, pero los evade o quiebra al hacerlo coexistir con otro modo –podría ser llamado ‘no realista’- que representa aparentes imposibilidades” (129).⁷⁴ Lo que se ha quebrado, evidentemente, en la literatura de Chejfec es la representatividad. Es por esto que, al igual que la imagen-tiempo de Alonso, la escritura de Chejfec, como he señalado, se ubica en el simulacro. Su propia conciencia de imposibilidad de repetir el referente le permite alejarse de la copia porque, como dice Deleuze, “el simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí” (2002 118). La complicación en la narrativa de Chejfec es que hay una apariencia realista generada por la misma construcción de imágenes, pero son sus

⁷⁴ Por otro lado, Luz Horne en “A Portrait of the Present: Sergio Chejfec’s Photographic Realism” y en su disertación doctoral, postula a la narrativa de Chejfec como una vuelta al realismo que incorpora técnicas vanguardistas: “The nature of Chejfec’s realism is singular precisely because of how he makes a particular use of avant-garde techniques in order to generate a reality effect” (232). Según Horne, es posible hablar de realismo en Chejfec porque en su escritura se pasa del “efecto de realidad” al “efecto indicial” y el índice “operates through an existential link with that which is represented” (240). Esto es a lo que Bazin se refería cuando hablaba del carácter ontológico de la imagen fotográfica. En la incorporación de la lógica de la imagen en los textos de Chejfec, Horne observa el desplazamiento hacia lo indicial y un texto de este tipo “possesses no figuration but rather attempts to retain certain material or bodily remains” (241). Horne propone, entonces, una retórica ontológica en la narrativa de Chejfec que puede ser encontrada cada vez que el texto intenta decir algo que no puede poner en palabras (241). Debo discrepar con esta lectura porque considero que ya no se puede hablar de realismo, ni de nuevo realismo, en la narrativa de Chejfec. Hay una búsqueda de cierta materialidad desde la escritura, pero a partir de la conciencia misma de su imposibilidad. Pensar una retórica ontológica en su narrativa sería, de alguna manera, ir en contra de sus mismas premisas. El carácter itinerante de su escritura está relacionado a una preocupación sobre aquello que nunca se puede alcanzar y que siempre está en un “entre”.

tendencias y no sus *estados* lo que las libera del afán realista y representativo. Cuando Bergson plantea que la duración reside en que los procesos vitales son más tendencias que estados está pensando en su evolución creativa y la continua invención. Las imágenes que construye Chejfec no son imágenes de algo dado sino de la búsqueda de la experiencia en la escritura, por esto no pueden ser representativas, porque son la marca de la diferencia. Se produce aquí también una unión entre la imagen actual y la imagen virtual porque lo actual (el reconocimiento inmediato y automático de las cosas) se pone en cuestionamiento dejando que lo virtual (las potencialidades) lo contamine. De esta manera, como ocurre con la imagen-tiempo, la interpenetración del pasado y el futuro en el presente abre lo actual a sus *tendencias* en lugar de ser concebido como *estados*. En la narrativa de Chejfec esto se observa claramente en ese presente de la escritura que contiene tanto el pasado y su imposibilidad de reconstruir los recuerdos y el futuro que se abren como grietas generando diferentes halos de virtualidad: nada está cerrado, todo está abierto a la potencialidad de la creación.

En *Baroni*, cada vez que el narrador quiere describir algún elemento, se halla en una encrucijada. En general, siempre comienza con una descripción que aparenta ser realista, llena de detalles y pormenores que parecen cubrirlo todo. Pero la descripción en la narrativa de Chejfec nunca es objetiva ni definitiva. Se parte de una pretendida neutralidad que siempre deviene en pura creación. Dado que los narradores escriben, su interiorización de la experiencia está sujeta al problema de la escritura, como es el caso de la descripción de Betijoque, el municipio vecino a la casa de Baroni:

A esa hora Betijoque había perdido la tranquila vida del mediodía. No se veían buses ni autos, las tiendas estaban cerradas. Algún solitario podía aparecer caminando despacio, para perderse enseguida en la primer esquina. En ese momento la avenida *me pareció* demasiado ancha, pensé que la desolación ponía en evidencia unas dimensiones a primera vista innecesarias. *No sé cómo decirlo*, la avenida se mostraba como un artefacto antiguo y en desuso, una explanada desierta que no era sino el recuerdo de que aquello que antes y después de Betijoque recuperaba su ancho habitual de carretera. (38 resaltados míos)

Si hay un intento de representación siempre está ligado a las impresiones del narrador y a la problemática de expresar, no tanto las sensaciones, pero sí la referencialidad:

Si toda esa región parecía campesina, como de hecho lo es, el recorrido de esa tarde *señalaba la dificultad de cualquier denominación*, porque se mostraba como una comarca a punto de dejar de ser cualquier cosa que fuera, un territorio muy disponible, cuya única entidad concreta era la soledad; como si la misma naturaleza vacilara en mostrarse de un modo cierto y en asumir alguna alternativa al azar. (41 resaltados míos)

¿Puede esto catalogarse como una descripción? No en sentido estricto y mucho menos bajo criterios realistas. Se trata, en todo caso, de la narración de la imposibilidad de representar la experiencia vivida. Hay una profundidad, no interior, sino de las cosas, como dice más adelante el narrador, que no puede totalizarse. No es casual que cuando intente inventar una historia para una de las figuras de Baroni

afirme que “cualquier descripción de los hechos sería entendible a medias y en gran parte del todo indescifrable” (45), o incluso él mismo dice que es “incapaz de describir[se] en cualquier circunstancia con cierta garantía de fiabilidad” (45). El narrador, entonces, debe detenerse para explicar las impresiones y la inviabilidad de la representación. En ese detenimiento se produce la creación. Aquella sensación de morosidad de la que hablaba al comienzo de este capítulo es, por lo tanto, fundamento de la narración. Cada vez que el narrador procura describir alguna situación, acontecimiento o imagen, termina en tiempos suspendidos porque es allí donde se busca la experiencia desde la intuición. Es decir, recuperarla y reflexionarla, “ampliarla indefinidamente”, como dice Bergson. En esos tiempos suspendidos se hace posible la diferencia.

Por intuición Bergson quiere decir “el instinto devenido desinteresado, conciente de sí mismo, capaz de reflexionar sobre su objeto y de ampliarlo indefinidamente” (2007 186-7). Priorizar la intuición implica rechazar cualquier tipo de razonamiento lógico, para dejarse llevar por la instantaneidad de las sensaciones. La intuición, según Deleuze, es el método que busca la diferencia, pero ya no diferencia de grado como lo haría la ciencia, sino diferencias de naturaleza. Entonces, si bien hay ser, hay una ontología en la filosofía bergsoniana, se puede percibir una superación a través del rechazo a lo dado, a lo cerrado, a la causalidad. Y esto es precisamente lo que Deleuze recupera para sostener, posiblemente, su propia concepción de la diferencia: “Finality, causality, possibility are always in relation to the thing once it is completed, and always presuppose that ‘everything’ is given. When Bergson critiques these notions, when he speaks to us of indeterminacy, he

does not invite us to abandon reason but to reconnect with the true reason of the thing in the process of being made, the philosophical reason that is not determination but difference” (2004 31).⁷⁵ En este sentido, en la necesidad de deshacerse de la determinación y proponer desde la escritura esa diferencia abierta de lo narrado es donde encuentro la posibilidad de pensar la imagen-tiempo en Chejfec: imágenes que no representan sino que crean.

En mayor o menor medida, todas las novelas de Chejfec reflexionan sobre su propia estética y las complejidades de la escritura. El caso de *Los incompletos* (2004) podría ser el más evidente porque parece ser una puesta en práctica de una teoría que ya está inscrita en el título. Como he señalado, “lo incompleto” es aquello que posibilita la creación y, al mismo tiempo, es la conciencia del fracaso, de la imposibilidad de llegar a una totalidad. En *Los incompletos*, Félix, un amigo del narrador, deja Argentina para emprender un viaje (otra vez) sin destinos fijos y convertirse en un argentino en fuga. A partir de postales, fotos, cartas e imaginación, el narrador va construyendo una historia de Félix en la que la indefinición es la base de la narrativa. Se crea así un juego entre las imágenes recibidas, las pocas certidumbres y la invención: las descripciones y los hechos parecen exponer “lo que

⁷⁵ En *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson propone pensar la duración como la experiencia interior de cualidades –sensaciones, emociones, afectos– que no se puede medir: “Considerados en sí mismos, los estados de conciencia profundos no tienen relación alguna con la cantidad; son cualidad pura; se mezclan de tal manera que no cabría decir si son uno o muchos, ni siquiera examinarlos desde este vista sería desnaturalizarlos inmediatamente” (1999 99). Para él, si medimos o contamos nuestros sentimientos o sensaciones para poder explicar y predecir lo nuestros motivos y acciones, nos transformamos en autómatas sin libertad, sin belleza, sin pasión. Por eso, lo más importante no es la reacción (a lo dado) sino la acción voluntaria. En el hábito de medir las intensidades, hemos perdido la capacidad de tener contacto con nuestra propia experiencia, de actuar. Bergson distingue dos tipos de conciencia, la conciencia reflexiva que considera el tiempo en términos espaciales y la conciencia inmediata que es la que experimenta la duración real. Podemos alcanzar esa duración sólo a través de los estados internos, de la experiencia interior de las cualidades. Por esta razón, como dice Deleuze, el método del bergsonismo es la intuición porque esta ya supone la duración (1987 9).

realmente pasó” cuando, en realidad, todo está sujeto a las construcciones ficcionales del narrador. Es decir, el narrador no cuenta la historia sucedida (lo dado) sino la historia que él mismo crea con los pequeños indicios que tiene. Por ejemplo, cuando le llega una postal desde Barcelona, comienza con una descripción minuciosa de la imagen –que sería una certeza tangible sobre su amigo, una imagen actual- para luego pasar a la narración, a aquello que el narrador cree que le sucedió a Félix en esta ciudad:

Miré la imagen y en un principio no entendí. Buena parte de la superficie estaba ocupada por el letrero, en varios colores e idiomas, de lo que parecía una oficina de información para turistas. El cartel era demasiado grande, tenía el ancho de la tarjeta, y su efecto consistía en hacer aún más pequeñas las puertas transparentes que servían de entrada a la oficina, donde terminaba una escalinata desde la superficie. [...] Arriba de la oficina estaba la plaza, debajo y a los costados el desconocido mundo de lo enterrado; y a una distancia de varios centenares de metros las aguas profundas. [...] Allí, sobre la balaustrada que daba el hueco abierto por la escalera, estaban apoyadas unas personas mientras mataban el tiempo en la gran ciudad. [...] Imaginé por un momento a esas personas recostadas contra el mostrador del local, o incluso más, trasladé mentalmente la superficie de la oficina a la extensión de la plaza. [...] Me pareció claro que al mandar esta tarjeta Félix buscaba ocultarse tras el gesto del individuo apremiado, o distraído, que elige el punto transitado por personas de

múltiples procedencias para dejar muy lejos de allí (o sea en la postal que yo recibiría a gran distancia) una marca de movimiento [...]

Félix fue hasta un negocio de billetes de lotería, se quedó observando los paquetes de cigarrillos y de tabaco, las lapiceras y encendedores, y desde allí mismo envió la postal. Al salir de la calle se preguntó qué estaba haciendo; las ciudades ocupadas por seres indistintos lo confundían. (13-15)

Como se puede ver en esta larga cita, el narrador pasa de la descripción de la postal, a la reflexión sobre ciertos aspectos de ella, a la invención de las circunstancias en las que Félix envió la postal y lo que sucedió después. Sin aviso, se avanza de lo constatable –la imagen actual– a la creación pura: toda la novela gira en torno a aquello que el narrador construye, pero no sabe con certitud y que sin embargo simula conocer. Así, la imagen actual se contamina de virtualidad. En ese movimiento, “lo incompleto” se manifiesta como la única posibilidad de narración: en lo incompleto reside la potencialidad. No hay una intención de recrear una historia, sino de crearla a partir de la escritura: el narrador mismo aclara al principio de la novela que se puso a escribir cuando recibió la primera postal de su amigo (10).

La historia de Félix se le presenta a medias, siempre incompleta y si bien él va a intentar “llenar” los vacíos que generan las postales y las cartas con sus conjeturas, nunca los colma o define: la narración misma está marcada por la condición incompleta de la realidad. Cuando llega la postal de Moscú –ciudad en torno a la cual gira la mayor parte de la novela– el narrador hace el mismo procedimiento, primero describe lo que ve en la imagen y luego comienza a narrar *su* historia de Félix y la de

Masha -la encargada del hotel donde se aloja-, pero esta vez remarca en la escritura que se trata de una construcción: “Imaginé a Félix en el frío exagerado de Moscú; un frío pensé, tan mensurable como todos, pero distinto en lo sustancial” (22). Imaginar, pensar, son las señales de la ficción, la evidencia de la artificialidad. Señales que luego abandona para reforzar la pretensión de contar una historia sucedida (recreación/representación), pero que en realidad acontece (creación/presentación) en la escritura. No es casual, que dentro de la narración, se intercale la historia que Masha imagina en su libro –irreal- que la contiene a ella y a Félix como personajes y que básicamente es una reescritura –o lectura- de todo lo que el narrador acaba de escribir. Se crea así una caja china de ficciones que en el fluir del discurso del narrador van perdiendo sus marcos generando una continuidad discontinua que ya no permite distinguir entre lo sucedido y lo creado. El mismo narrador pone de manifiesto esta condición cuando asume que las cartas que recibe “son la mínima parte de una situación oculta, una parte, es cierto, que no fue concebida como indicio, como muestra a pequeña escala de una realidad dada, sino como un fragmento que en lugar de señalar busca ocultar, en todo caso confundir, semejante al grano de arena, por minúsculo, que hace olvidar la cantera” (24). La experiencia recuperable se pone así en duda, las fuentes concretas de lo vivido no sirven para recomponer lo sucedido porque siempre hay algo detrás de ellas, hay un “algo más” más allá de lo mesurable, de lo dado. Es por esto que el narrador debe imaginar, completar aquello que se le hace imposible, pero lo intenta desde la escritura: “Recuerdo que antes de resumir sus últimos pasos y de lanzar una enigmática humorada, en la primera línea Félix anunciaba: ‘El hotel Salgado me abrió las puertas...’. [...] Imaginé la noche oscura,

las calles frías y deshabitadas de la ciudad [...]” (22-23). El narrador deliberadamente pasa de la carta a sus propias conjeturas introducidas por el “imaginé”. Pero más adelante el narrador va a abandonar estas marcas de creación (“imaginé”, “pensé”) para directamente presentar su historia.

La realidad que se presenta, entonces, es fragmentaria y no puede ser concebida como una totalidad. Así, luego de escribir la afirmación sobre la cualidad oculta y confusa de las cartas y postales que recibe, sin transición, se pasa al párrafo siguiente en el cual se adentra a la historia de Félix: “Separándose de la noche fría y de la calle oscura, Félix entra en el hotel Salgado” (25). Y casi al final de la novela, el narrador asume que no hay certitud en su discurso: “Hasta aquí expuse algunos hechos de las inciertas aventuras de Félix y los comentarios derivados que me vinieron a la mente hace algunos años, luego de recibir su sencilla esquila del hotel Salgado” (190). De esta manera, desde la ficción, asumiendo la imposibilidad, se narra una experiencia que se sabe sólo asequible en la escritura.

Tal como plantea Edgardo Berg, en *Los incompletos* “[l]a vida quizá sea una novela” (s/n). Bajo este supuesto, la novela fundamenta sus propios postulados filosóficos-estéticos: si la experiencia está dominada por la indeterminación, la ficción parece ser la manera más viable de aprehenderla. Si lo dado sólo representa una parte de la realidad que nunca señala y que siempre oculta, es porque en la realidad misma hay algo que no puede terminar de concretarse y es allí donde la ficción entra en juego, no para completar o descubrir lo oculto sino para ratificar que lo real también forma parte de la creación. Los personajes y los lugares de *Los incompletos* lindan con lo fantasmal justamente porque la imposibilidad de la

representación deja el camino abierto al simulacro. Estos personajes y lugares tienen una apariencia y consistencia indefinida, como si estuvieran siempre a medio hacer, en la mitad de la creación: “[Félix] pensaba que la suya era una condición universal, olvidado, difuso, inexistente” (62). A lo largo de la novela, esta característica se convierte en la esencia de la visión de mundo y de su estética porque ser “intermedio”, estar “entre”, es una forma de percibir un presente que sólo puede realizarse como algo en proceso y nunca como algo realizado o dado.

Esta condición “entre” se pone de manifiesto claramente en lo que el narrador define como “situaciones-prólogo”. Estas situaciones no son simples esperas o cruces, sino una manera de pensar la experiencia:

[Félix] en cierto modo se siente atraído por las *situaciones-prólogo*, como las llama, *estadios donde las cosas no avanzan: los momentos de transición, las antecámaras, los intervalos, o las pérdidas de tiempo en general*, etc. Y por ello lo inquietan esas condiciones de vida diaria que proveen experiencias a primera vista similares, pero en realidad tan momentáneas que resultan su negación: atravesar los vanos de las puertas, los umbrales o los vestíbulos, como también esa frontera representada por el mostrador del hotel Salgado. (Aquello que al comienzo se perfiló como una tendencia de su sensibilidad terminó siendo un temperamento crónico: para Félix *no hay hecho que pueda ser asociado con lo perdurable, salvo la misma indefinición*; todo es eventual y elástico, un eslabón permanente. *El mundo se despliega*

como una gran espera, por lo tanto las transiciones no hacen más que poner en escena nuestra condición). (30 resaltados míos)

Según esta observación, todo es eventual, o mejor dicho, todo es *evento*, todo es llevado al nivel de “lo que vendrá” y por esto, el mundo puede ser pensado como una gran espera. Los cambios permanentes son el espacio por excelencia de la indefinición, de lo inmensurable. La realidad es percibida como espera que no es otra cosa más que tiempo de la experiencia. Las “situaciones-prólogo”, las esperas, son, como los tiempos suspendidos en *Baroni*, posibilidades de duración. Momentos de detenimiento que no dejan de crear: la espera puede ser motor narrativo porque es inherente a la experiencia contemporánea. Narrar la espera o narrar desde la espera es la posibilidad de recuperación de esa experiencia.

Mientras que en el mundo actual nadie tiene tiempo para esperar, el narrador de *Los incompletos* propone la espera como base de la escritura. Se trata de una espera que no está sujeta a nada en particular, como un deseo sin objeto. Se espera por la espera y nada más, como la espera del mesías del evento derridiano: “Awaiting without horizon of the wait, awaiting what one does not expect yet or any longer [...] *just* opening which renounces any right to property, any right in general, messianic opening to what is coming, that is, to the event that cannot be awaited as such, or recognized in advance therefore, to the event as the foreigner itself” (Derrida 1994 65). Tal como considera Félix, el mundo en sí es una gran espera y eso produce el carácter indeterminado de la realidad. Al presentar el tiempo de la experiencia a través del “quedarse” en imágenes y sus potencialidades, Chejfec, como Alonso, pone a la espera en primer plano, generando incertidumbre y abriendo posibilidades

infinitas, incluso imposibles o “extranjeras”. Y es por esto también que la narrativa de Chejfec puede ser pensada como un tiempo fuera de tiempo porque, como plantea Derrida, su tiempo está desarticulado: “time is off its hinges, time is off course, beside itself, disadjusted” (1994 18). En la época de la rapidez, de la fugacidad, exponer un tiempo que dura es situarse fuera de tiempo; es básicamente un anacronismo.

Por otro lado, encuentro cierta reminiscencia macedoniana en la idea de las “situaciones-prólogo”. En *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, la proliferación de prólogos funciona como la marca de la espera de una experiencia que parece imposible: la novela misma. En toda novela el prólogo es lo que la antecede y la novela se concibe como aquello que vendrá después del prólogo, que vendrá después de esa espera que supone cualquier prólogo. En *Museo*, la multiplicidad de prólogos pone en cuestionamiento la propia integridad de la novela: si lo único que se presentan son prólogos, ¿existe la novela? Ese estadio de transición se convierte en el lugar de la espera, pero también de la creación. Ya no se trata de llegar a la novela, que *eventualmente* llegará, sino de hacer perdurar lo intermedio e indefinido. En el caso de *Los incompletos*, las situaciones-prólogo no presentarían una pregunta sobre la existencia de la novela sino sobre la experiencia. El mundo es visto desde esta óptica de la espera. La morosidad implícita en el comentario del narrador “las cosas no avanzan” puede ser considerada en términos cuantitativos, pero al ser llevada a un nivel más amplio –“el mundo se despliega como una gran espera”- está planteado un tipo de experiencia que ya no puede medirse en cantidades. Las situaciones-prólogo, entonces, ponen en escena la condición del presente: si la

realidad es indefinida e indeterminada, sólo en la espera se puede pensar la realización de lo que parece imposible. La espera es el lugar de creación donde las cosas que no avanzan, pueden durar.

Fugacidad y permanencia

Como el tiempo mismo que pasa y permanece, la escritura de Chejfec se configura desde ese umbral: morar (permanecer), demorar, pero también fluir, fluir desde esa demora que se materializa en la escritura a través de los tiempos suspendidos y las situaciones prólogo, por ejemplo. Chejfec mismo en “Caligrafía y argumento” de su libro de ensayos, *El punto vacilante*, plantea sobre el proceso de escritura:

Pero la novedad es que la autorreflexión de la novela encontró en la escritura un método, una destreza práctica equivalente a su propia abstracción. Creo que allí hay un núcleo de *impulsos y sentidos contradictorios*, en el que se esconde tanto una opción entre *fugacidad y permanencia*, como una promesa de liberación. (25 resaltados míos)

Aquí se ve cómo para el autor en la misma posibilidad de narrar, se encuentra una contradicción inevitable. Contradicción tan fundamental en las imágenes-tiempo que desde la permanencia abren grietas potencialidad.

La idea de la fugacidad y permanencia del arte se hace evidente sobre todo cuando el narrador de *Baroni* presenta las dos figuras hechas por la artista venezolana que el narrador tiene en su poder en el presente de la escritura: el médico santo con un

niño en brazos y la mujer en la cruz o mujer crucificada. Así, por ejemplo, describe a esta última:

Apenas verla cualquiera pensaría en una jovencita de varias décadas atrás: parece estar lista para ir al baile, con su corto vestido color rosado que termina en un ruedo oblicuo, de danzante, dejando al desnudo más muslo izquierdo que el derecho. Lleva puestas unas botas pequeñas, hasta los tobillos, que señalan así unas piernas delgadas y bien formadas, unidas a la altura de las rodillas y flexionadas levemente hacia un costado. Es en esta disposición de las piernas, la gran superficie desnuda del cuerpo, donde se concentra la ambigüedad de la figura, porque la postura remite tanto a las decorosas poses de las modelos como a la inmovilidad sufriente de los crucificados. Esa suerte de preparación para la alegría o el disfrute, del conjunto, encuentra un primer contratiempo en el aire doloroso de la mujer; parece afligida y tiende los ojos hacia abajo, como si lanzara una mirada de pesadumbre como los santos. Aparte están las manos ocultas tras la delgada cintura y presumiblemente amarradas al madero donde la muchacha ha sido fijada. (62)

En esta descripción se puede observar como el narrador va más allá de lo visual porque nos brinda otra tipo de información que no tiene que ver con lo dado sino con su propia experiencia de contemplación (la ambigüedad de la figura, por ejemplo). Se trata de imágenes que proporcionan un punto de partida para la narración marcando el ritmo y la temporalidad propios del texto que acaba de empezar o que, en todo caso,

se demora en empezar. La narración se inicia o avanza en estas detenciones que, en vez de brindar datos sobre una trama o presentar personajes o conflictos, delinean figuras. Sin embargo, en esas descripciones se encuentran destellos de la historia que ya comenzó y que está por contarse porque a través de las descripciones de las figuras se presenta a Rafaela Baroni como artista, se descubren las características principales de su técnica, se reflexiona sobre el arte y los objetos materiales, se exterioriza la percepción del narrador. Aquello que parece una demora es en realidad una imagen-tiempo donde ya se condensa el acto de narrar dado que a lo largo de toda la novela, las imágenes son las que permitirán la movilidad-morosa de este viaje narrativo. De esta manera, las imágenes-tiempo son las que conforman el universo literario tanto de *Baroni* como de toda la narrativa de Chejfec. Estas imágenes, entendidas como duración, aparentan postergar aquello que están creando en el presente, en la escritura cuando, en realidad, la creación se da en ellas mismas: el presente de las imágenes dura, abriendo la escritura a su potencialidad.

Y en esta novela en particular, las marcas de la escritura refuerzan esa idea de apertura hacia lo que vendrá. En numerosas ocasiones, el narrador pone de manifiesto que lo narrado no se limita a lo ya narrado o lo acabado de narrar sino que hay otras “catálisis” que podrían ser desarrolladas. En el presente de la escritura, el narrador promete, siempre desde la incertidumbre, esos desarrollos. Por ejemplo, cuando describe el terreno de la casa de Baroni: “El solar donde Baroni levantó su casa procura ser un mundo en pequeña escala. Hay una fantasía individual que la mueve a dividir el terreno en sectores y delimitar los espacios según fines diversos. *Es probable que más adelante me refiera a estas divisiones, una verdadera geografía*”

(19). O cuando remite al libro de la artista: “El ejemplar lo tengo *ahora* al alcance de la mano y de vez en cuando vuelvo a leerlo, *como quizás describa más adelante, aunque no estoy seguro*” (26 resaltados míos). Esta fórmula de probabilidad se repite constantemente de diferentes maneras,⁷⁶ sugiriendo un “más allá” de lo dado e intensificando la potencialidad de la escritura. Exhibe, además, una cosmovisión de un mundo no acabado, como un todo abierto. La narración nunca puede ser total; hay una imposibilidad intrínseca del universo narrativo de clausurar un todo: las catálisis pueden ser infinitas porque no corresponden al mundo de la recreación sino al de la creación. El carácter intuitivo del presente de la escritura es el que define hacia qué núcleos se dirige y hacia cuáles no, generando un permanente suspenso –una suspensión- sobre todo lo que podría ser narrado. En este sentido, la narración evoluciona, pero nunca como un todo cerrado y lineal. Por el contrario, estas son narrativas “vitales” -en el sentido bergsonian- que siguen su propia intuición generando movimientos y desplazamientos dispersos. El narrador mismo asume que no puede tener control sobre esos impulsos “vitales”: “Y otra vez me encontré frente a una situación muy repetida en mi caso, perteneciente a distintos universos de las cosas, el momento cuando en principio un leve desinterés anuncia la ocupación inminente de mis sentidos y advierto que ya no es posible hacer nada para salvarme, hasta que termino sucumbiendo a la confusión, en realidad una disgregación de la sensibilidad” (89). Sucumbir a la confusión, dejarse llevar por las disgregaciones de

⁷⁶ “Es probable que describa más adelante” (23), “A lo mejor describa esto más adelante, pero ahora me interesa”, “Como probablemente explique más adelante” (35), “que quizás mencione más adelante” (42), “a esto voy a referirme más adelante, supongo” (56), “que quizá describa más adelante” (68), “A lo mejor más adelante mencione” (80), “como seguramente explicaré más adelante” (90), “como seguramente referiré más adelante” (102-3), “Es probable que más adelante explique” (115), “Más adelante a lo mejor me refiera” (150), “Más adelante a lo mejor me refiera” (151).

la sensibilidad: esa es la lógica –si se puede hablar de lógica- de estas narrativas. Aquello que en general concebimos como discontinuidad es aquí el único tipo de continuidad posible: “el conjunto de la vida se poblaba de detalles con significado ulterior, de modo que el más sencillo avatar o la digresión más irrazonable se plegaban a la cadena de hechos en especial a sus lógicas y fundamentos” (180).

Esta concepción de la discontinuidad como base de la escritura está de alguna manera teorizada en *Moral* (1990) una de las primeras novelas de Chejfec. Aquí, la narración se centra en Samich, un poeta cuya modalidad característica es la digresión. Samich anhela comprender el mundo en su totalidad, por eso tiene un afán “contable” (tiene una debilidad por clasificar conocimientos según su cantidad), pero también sabe que es imposible porque para él hay “disruptores” que siempre cancelan ese deseo:

Samich anhelaba abarcar todas las facetas de la realidad impulsado por una convicción estética o en todo caso por su combinación con cierta otra disposición anímica –la de, como se puso más arriba, creer que es más aprehensible la intensidad poética de las imágenes cuando se introducen elementos ‘Disruptores’ dentro de lo que se está describiendo-; de este modo, tendía a obstruir, interrumpir, a obstaculizar el desenvolvimiento supuestamente natural (84).

Hay un tiempo “natural”, cuantitativo, que permanentemente está siendo interceptado por estos disruptores, generando, así, nuevas posibilidades para la realidad dada: “En tanto temperamento digresivo, Samich no despreciaba la labor, el cambio o la novedad; simplemente consideraba que nada en definitiva merece la distracción pero

que al mismo tiempo todo –cualquier cosa- la convoca, la solicita de manera natural y obligatoria” (107). Todo, entonces, puede entrar en el mundo digresivo, nada se encuentra a salvo del desvío de ese aparente tiempo natural. Para Samich la digresión es “un tiempo inaugurado paralelo, una generalidad virtual, una configuración mental que había abandonado la historia real. Así, la dimensión digresiva de la sencilla vida de Samich adquirió un carácter imperceptible y natural a un tiempo: una espontaneidad permanente combinada con una pasiva y firme dilación continua” (105). Si Samich “había optado por ser un digresor antes que una víctima del tiempo” (105) es porque gracias a su moral digresiva se produce una fusión entre vida y poesía permitiendo una unión de tiempos distintos: el “natural” y el “digresivo”.

Esto se puede observar claramente en las tertulias que realiza en su casa a las que acuden sus “acólitos y allegados”. Estas tertulias forman parte de un proyecto poético que se traduce en un tipo de vida que comienza a tomar forma cuando llega a Buenos Aires desde Catamarca para convertirse en poeta. Y ser poeta implica aquí una sumisión de la vida y de la poesía a esa moral que “si al principio la digresión había sido el resultado ineludible y la marca indeleble de la presencia –aunque escondida- de la ignorancia, al poco tiempo se convirtió en la Moral de Samich para intentar establecer una relación armónica con la realidad y la poesía” (28). Aquello que había sido su estrategia para transformarse en poeta, ahora es el elemento esencial de su moral que supera la esfera estética para introducirse en la vida misma. En este sentido, las tertulias vienen a formar parte de un modo de vida que no puede desligarse de la experiencia poética. La moral digresiva invalida cualquier consideración del tiempo rectilíneo o histórico ya que ella misma es apertura

continua. Bajo una lógica digresiva, la linealidad se cancela para dar lugar a la creación constante. Si no hay linealidad, el pasado nunca es algo completamente clausurado sino que se actualiza en el presente y es por esto que “Samich definía el pasado individual de cada persona –el origen, el lugar, lo vivido y demás- como un tiempo que se acumula, sucesivo y confundido, y regresa cristalizado en todo instante, permanente” (17). Como la imagen-tiempo, lo actual y lo virtual se unen para cristalizarse en el presente.

Más adelante, Samich reflexiona y cuestiona la causalidad cronológica, sobre todo porque es su propia historia la que no puede rearmar: “¿Las personas perciben a cada momento que están siendo una extensión continua de su mismo pasado?, ¿o se comportan –se mueven, piensan- como si todo instante fuera un nuevo cuadro que conserva cierta unidad cronológica? ¿Existe una continuidad causal? ¿Lo que somos ahora es una consecuencia de lo que fuimos?” (30). Todas estas preguntas se relacionan con él mismo: se sabe que llegó de Catamarca a Buenos Aires, pero no hay reconstrucción de lo sucedido. La novela no es un recorrido por la vida de Samich, es un recorrido por el devenir poeta del personaje. Su historia es una nebulosa que nunca se termina de definir, es decir, la historia se plantea como indeterminación. Tal como ocurre en la novela misma: no hay una linealidad causal, Samich es el eje de la narración, pero no hay episodios o hechos que se rijan por una temporalidad sucesiva. En este sentido, no es sólo la historia la que se plantea como indeterminación sino la escritura misma.⁷⁷

⁷⁷ Dice Gina Saraceni: “Chejfec ha elaborado una literatura que aborda la realidad por ‘deslizamiento’, a través de digresiones, divagaciones, especulaciones paradójicas y arbitrarias que muestran los caminos erráticos y arbitrarios de cualquier articulación de sentido” (48).

En otra de las primeras novelas de Chejfec, *Lenta biografía* (1990), el narrador, hijo de un inmigrante judío en Argentina, se propone escribir sobre su vida, empresa que se termina convirtiendo en la búsqueda de la historia de su padre y una reflexión constante sobre diferentes aspectos tanto de la escritura (cómo materializar la impalpabilidad del pensamiento, por ejemplo) como de la historia (cómo reconstruir algo que nunca fue entero). La escritura, entonces, parte de paradojas que se no se resolverán a largo del texto sino que aumentarán en el afán de indagar el pasado en aquellas reuniones que se realizan en casa del narrador todos los domingos con amigos de su padre y donde ellos mismos narran –y buscan– el pasado. Es por esto que el narrador describe a estas reuniones como “maneras de imaginar” porque “aportaban la posibilidad de intentar entrever a partir de los relatos, de las voces, de los gestos y los silencios, esa totalidad que para mí siempre se mantuvo oculta y que fue el pasado de mi padre” (96). Las reuniones se postulan así como la ficción de una realidad construida a partir de disruptores ya que son las digresiones propias de estas reuniones las que van construyendo la narración. Por esta razón, dice el narrador, “[e]sas reuniones, también, me ofrecían la posibilidad de variar –prácticamente de un modo indefinido- el lento espectro de fantasías que yo trabajosamente podía elaborar” (34).

En este sentido, el pasado se presenta como un fantasma: es un simulacro, es la historia que se va a repetir y que al hacerlo va a estar abierta a modificaciones. La presencia del pasado, del simulacro, es lo que pone de manifiesto la imposibilidad de la linealidad histórica. Así lo expresan las últimas frases de la novela: “todo cambiaba –cambia- mientras al mismo tiempo se repite, donde cada presente sucesivo era la

condensación del pasado, y donde la mención –la narración– de todo suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia” (162). El pasado es un disruptor del presente, pero, al mismo tiempo, el presente es un disruptor del pasado: “darme cuenta de que estos episodios y circunstancias que llegaban hasta mis oídos y ojos no eran en modo alguno la realidad y la historia que yo pretendía construir, sino desapercibidas contemporizaciones entre ella y el presente” (103). Ambos, pasado y presente, se interrumpen continuamente y en esa interrupción se produce el cambio. El recuerdo aquí, o su búsqueda, no es otra cosa que la duración, la creación constante, entendida en términos del narrador como “imaginación”. Y este movimiento es doble porque son también los miembros de las reuniones los que buscan contar la historia de un joven fugitivo durante la guerra. Tanto en el nivel del narrador que indaga sobre la historia de su padre como en el de las reuniones que rastrean la historia del fugitivo, la reconstrucción de la experiencia pasada se vuelve imposible porque siempre está atravesada por otros elementos. Entonces, como dice Gina Saraceni, las dos historias sirven para contar otra cosa: “el relato sobre la precariedad e imprecisión del ejercicio literario, sobre el fracaso constitutivo de la escritura como proyecto reconstitutivo de la experiencia” (63). En ese fracaso, como ya he señalado, surge la virtud de la escritura y, por lo tanto, la posibilidad de una experiencia otra, de la cual la indeterminación y su propia imposibilidad son sus cualidades intrínsecas.

Las marcas sintácticas tan recurrentes en esta novela, como los paréntesis, corchetes y guiones, revelan la superposición de tiempos. Son las “contemporizaciones” que se producen en la escritura. A través de ellas se expone

una concepción de tiempo que la misma novela manifiesta desde la voz del joven fugitivo: “Confundimos permanentemente el tiempo con la cronología, pensó el perseguido. La cronología no es otra cosa que la dimensión convencional y cristalizada de otra dimensión inaprehensible; una fijación espacio temporal del tiempo. [...] En realidad, no medimos ni los tiempos futuros, ni los pasados, ni los presentes, no los que están pasando. Y, no obstante, medimos los tiempos. El tiempo es una paulatina y uniforme distensión de la conciencia” (113). Las marcas de la escritura exhiben estas distensiones de la conciencia, en este caso la del narrador, que quiebran permanentemente la linealidad de historia. El pasado se “contemporiza” en el presente y al hacerlo, el presente de la escritura se abre (abre paréntesis, corchetes, guiones). El tiempo se va fijando en la escritura, pero como constelación: disrupte pasado, presente y futuro, crea en cada distensión y por eso, lentamente, dura.

Esta concepción de la escritura como condensación de tiempos que pone de manifiesto la potencialidad de la creación artística y la interrelación entre las imágenes actuales y las virtuales, es materia de reflexión constante en *Baroni*. La confrontación con las figuras talladas por la artista venezolana hacen que el narrador medite sobre la experiencia estética que, según él, conlleva una propia duración que une y, a la vez, suspende diferentes tiempos:

Enlace con lo anterior y lo venidero, mirada desde varios ángulos la mujer de la cruz tenía también la virtud de suspender el momento actual, digamos el ahora, y llevarnos a un nivel de presencia difusa, sólo a medias evidente, como si se tratara de ocupar un plano temporal

imperfecto, donde se confundían dos elementos disímiles, la añoranza y la celebración. (65)

Esto dice el narrador sobre la imagen esculpida por Baroni que le ha fascinado y que ha decidido adquirir. Según él, la figura condensa rastros del pasado de su creadora, pero también remite al futuro porque como toda obra de arte “está puesta, una vez terminada, en el campo de lo contingente: pertenece al mundo y se pliega al avance del tiempo” (65). A pesar de que la contemplación de la figura produzca una suspensión contenida en ese puro presente, la creación no es algo completamente consumado porque es el espacio abierto donde pueden coincidir tanto pasado como futuro. El detenimiento en el momento actual, en el ahora, forma parte de la experiencia estética que postula así su contingencia. En otras palabras, en ese presente se pone de manifiesto la duración ya que la obra de arte es siempre creación continua, incluso una vez finalizada: “como ocurre con muchos artistas, hay una zona incontrolable de su arte, que es el de su propia incidencia. Y esta incidencia a veces desvirtúa, quizá también trastorna, la aparente o verdadera simplicidad de sus acciones” (155). En este sentido, se podría pensar que siempre hay algo más además de lo dado porque, aunque se trate de figuras sencillas como las describe el narrador, no hay una pretensión de totalidad: “estas obras en ningún momento se proponen traducir una totalidad, incluso tampoco buscan un argumento en particular, ninguna aserción” (160). Así, el presente suspendido remarca el carácter inacabado de la experiencia estética, la obra nunca es algo concluido sino algo que acontece, que “vendrá”: “Y en ese sentido uno siempre podía encontrar ‘algo más’ disponible, una acotación real o algún elemento proveniente del contexto de la situación o del peso

del pasado. El sello de lo artístico en Baroni estaba abierto, y por lo tanto todo, muchas cosas, podían sumarse y modificar cada elemento” (124). La obra es un evento que está marcado por ese “algo más”, como el “perhaps” que plantea Derrida que es lo que le permite abrirse hacia lo imposible.

El arte se postula como aquello que escapa a la temporalidad del tiempo histórico, cuantitativo. Cuando el narrador ve por primera vez la figura de la mujer en la cruz no tiene un impacto directo, pero esa misma noche piensa en la imagen e intenta describir la sensación que le ha causado: “percibía no obstante la señal de lo diferente, el tiempo paralelo, más bien extranjero, en el que esta figura me había instalado. Fantasía, cansancio o sugestión, en cualquier caso era algo que me apartaba de esta jornada en particular y a la vez me devolvía a su interior, porque advertía el impacto de lo novedoso, el comienzo, digamos, de un tiempo distinto dentro de la continuidad de todos los días” (46). El tiempo progresivo, calculable, no sirve de parámetro para articular la experiencia artística porque esta pertenece a otro tipo temporalidad. La cuantificación del tiempo –“la continuidad de todos los días”- se utiliza como contrapartida de ese tiempo “paralelo” y “distinto” que parece inexpressable en la escritura. Nuevamente, en el intento de manifestar lo inefable se produce el acto narrativo como imposible-posible. Al rescatar, desde la imposibilidad, lo cualitativo de esa experiencia, la narración puede ser factible. El arte es un tiempo fuera de tiempo, pero sobre todo, fuera de la lógica lineal del tiempo: “Las líneas que recorren pasado y futuro tienen por supuesto lazos de continuidad; pero en ese tejido la mujer de la cruz aparece como un punto complejo donde el flujo de esa relación se concentra y ralentiza, porque resume el pasado, del cual fija una imagen, y establece

la figura hacia el futuro, aunque sólo se trate de una presencia silenciosa y hasta ausente” (65). No cabe duda que esta reflexión sobre la figura de la mujer en la cruz, tiene cierta reminiscencia a la imagen del ángel de la historia, la lectura que realiza Walter Benjamin de “Angelus Novo” de Paul Klee.⁷⁸ En ambos casos, se anula la idea de tiempo concebido como progreso. El pasado deja de ser algo cerrado, su imagen se actualiza en el presente para contemplar el futuro. La figura tallada, como el “Angelus Novo”, se presenta como un hiato donde la espacialización temporal se vuelve imposible; es un punto complejo en el que se conjugan, desde la discontinuidad, diferentes tiempos.

Lugares de abandono

Como he señalado anteriormente, Deleuze ubica el surgimiento del cine de la imagen-tiempo luego de la Segunda Guerra Mundial. En ese momento se produce un cuestionamiento de la acción, una necesidad de ver y oír y una proliferación de espacios vacíos, desconectados, desafectados (1987b 362). Este último aspecto me interesa para pensar algunas novelas de Chejfec en las que aparecen este tipo de espacios y que se convierten, de alguna manera, ellos mismos en imágenes-tiempo que condensan lo actual y lo virtual propiciando tanto la indeterminación y la

⁷⁸ Me refiero a la famosa tesis IX sobre el concepto de la historia que dice: “Hay un cuadro de Paul Klee que se llama *Angelus Novo*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Esta* tempestad es lo que llamamos progreso” (53-4).

discontinuidad como la creación constante. Pero para llegar a esos espacios “vacíos, desconectados, desafectados”, los narradores deben, primero, caminar.

La escritura como viaje, como aquello que está en continuo movimiento y formación, se manifiesta en muchas novelas de Chejfec en el acto de andar. En *El llamado de la especie* (1997), *El aire* (1992), *Los planetas* (1999), *Los incompletos* (2004), *Boca de lobo* (2000) y *Mis dos mundos* (2008) hay personajes que caminan. Y ese andar, como plantea Berg, “encuentra una primera definición como espacio de enunciación. Como si sus novelas fueran una ficción teórica sobre cierta manera de caminar. Una manera de aproximarse a tumbos sobre los bordes imprecisos e inestables de la experiencia narrativa” (s/n).⁷⁹ La escritura se convierte en lugar del andar, pero, como plantea Michel de Certeau, “Andar es no tener lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en posesión de algo propio” (116). De forma similar al fantasma, el andar es ilocalizable. El andar –y la escritura– siempre es algo que está entre el detenerse y movilizarse. La escritura se establece en la conjunción de opuestos, en el límite de dos universos completamente diferentes, como dice el narrador de *Mis dos mundos*, “La inmovilidad, la espera y todas las situaciones relacionadas, por un lado, y las acciones y los intercambios con el prójimo, por el otro. Yo buscaba el límite entre ambas partes, como si viviera bajo protesta en cada uno de ambos mundos” (124). En ese umbral que une la demora y el desplazamiento se hace posible la duración, como sucede en los “lugares de abandono”, espacios donde cualquier concepción de tiempo lineal y causal se quiebra: en ellos se produce un detenimiento que, al igual que en *Baroni*, es el motor de la invención literaria. Si

⁷⁹ También Kate Jenckes ha remarcado el carácter errático de la escritura de Chejfec en su ensayo “Myopic Witnessing and the Intermittent Possibilities of Community in Sergio Chejfec’s *Los planetas* and *Boca de lobo*”.

bien estos lugares tienen una relevancia e implicancia geográfica, como explicaré, a mí me interesa destacar su condición temporal e intuitiva dado que allí se encuentra su relación con la experiencia y la escritura.

El narrador protagonista de *Mis dos mundos* es un escritor que se encuentra en una ciudad al sur de Brasil donde asistió a una conferencia sobre literatura en la Feria del Libro local. Al día siguiente de la conferencia decide salir a buscar un parque, “la mancha verde” que vio en un mapa. Durante esa búsqueda -cuenta al principio de la novela- se le ocurre comenzar pensando que queda poco tiempo para su próximo cumpleaños y que los libros de dos amigos lo han motivado para escribir sobre esas fechas como reflexión del tiempo vivido. Esta idea que se retoma recién al final, pone en evidencia que la escritura y las cavilaciones acompañarán al narrador a lo largo de todo el recorrido. Un recorrido que, en definitiva, se limitará a un espacio determinado, el parque, pero que no clausurará ningún recorrido de la escritura, de la memoria, de la digresión. El narrador se detiene en este parque que, según él, lo separa del tiempo y lo instala en una dimensión diferente (93) para poder obtener una experiencia que en la contemporaneidad se ha perdido.⁸⁰

Toda su reflexión sobre el caminar evidencia esta carencia porque, como el narrador dice, en el caminar ya no hay revelación. Para él, el caminar es “una costumbre sin la cual no me reconocería a mí mismo”, pero “de un tiempo a esta parte caminar se ha ido vaciando de significado” (16). Es por esto que para él, caminar sigue siendo un deseo y, a la vez, es desidia, vacío, zozobra. Incluso, llega a plantear que el caminante es un autómatas que tiene una inercia programada, como si su

⁸⁰ “Los parques y paseos me separan del tiempo y me instalan en una dimensión diferente, alterna, compatible obviamente con la verdadera, digamos, o en todo caso efectiva, pero aislada y a veces autónoma” (93).

sensibilidad o intuición se hubiera reemplazado por algún tipo de mecanismo que lo transforma en una especie de zombi. Sin embargo, él continua caminando empujado por una sensación de ambigüedad porque tal vez, esa sea el único tipo de experiencia posible: “Acaso la experiencia propiamente dicha no sea otra cosa; quiero decir, de tanto caminar se me ha reducido la capacidad de admiración o sorpresa: la primera cuadra de cualquier ciudad activa un mecanismo de reminiscencia y de comparación que socava la ilusión o la confianza supuestamente depositada en el conjunto observado. Las cosas dejan de ser únicas y se manifiestan en eslabones” (23). Aunque el narrador sepa que probablemente el desgano es algo personal y lo asuma como una incapacidad propia, también piensa que “son las mismas ciudades las que tienen la culpa. La uniformación visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y estilos transfronterizos, que relegan lo particular a un segundo plano, a un fondo borroso de colores envejecidos” (16). Hay aquí una percepción de la ciudad contemporánea que está claramente ligada a políticas económicas globalizantes bajo las cuales la experiencia del *shock* de la ciudad moderna se ha desvanecido. En la actualidad se ha generado una incapacidad para la sorpresa dada por una “sensibilidad digital” que ha diluido el espesor de la experiencia (27). Esto lo explica el narrador cuando argumenta que si su moral de caminante está maltrecha se debe a que ha sido una de víctimas de los primeros tiempos de Internet. Hay un antes y un después de Internet que se refleja en su experiencia urbana. Antes, las primeras impresiones tenían otro peso, eran más palpables, densas, eran nuevas experiencias. Luego, “el sistema formateó mi sensibilidad” (26) dice el narrador y todo se distorsionó, nada conserva ya su especificidad, todo se asocia con otra cosa, se crean

ramificaciones: la experiencia se ha convertido en un enlace continuo. Quizás lo más grave para el narrador es que esta nueva sensibilidad digital termina afectando su “faceta intuitiva y se impone como una condena” (25). De esta manera, el carácter extremadamente cuantitativo de la realidad impide una apreciación del mundo más inmediata o despojada de asociaciones o prefiguraciones: se ha perdido la intuición.

¿Cómo, entonces, puede este narrador definirse como caminante cuando la experiencia de la contemporaneidad se sabe diluida y evidentemente está muy lejos del *shock* de la modernidad? Lo hace asumiendo que, se camina sin hacer nada más: “No caminar sin destino, como podían ilusionarse los personajes modernos, sino con destinos alejados, casi inalcanzables o inaccesibles, poniendo a prueba los mapas” (56). Los recorridos precisos se pierden y los lugares cobran una ubicación relativa porque la ciudad ya no se puede calcular, “La medida de la ciudad es uno” (56) reflexiona el narrador. Los mapas se vuelven inútiles porque los nombres de las calles o los caminos señalados no pueden ser constatados en la realidad: “Las calles dibujadas en el mapa señalaban caminos no sólo imposibles, sino también inverificables, en cambio la organización espacial del conjunto difícilmente podía ser falsa, a lo sumo sería aproximada” (13). La medida de la ciudad es cualitativa, tiene que ver con la propia construcción y no con algo predeterminado. Así, ciudad -y luego también la escritura- se postula como *espacio* en el sentido que le otorga De Certeau ya que según él, “el espacio es un lugar practicado” (129). El narrador de *Mis dos mundos*, como caminante, “obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un texto urbano que escribe[n] sin poder leerlo” (105). Es por esto que las prácticas del espacio remiten a una forma específica de operaciones (105) y, por lo

tanto, no se localizan sino que espacializan. A esto agregaría que también temporalizan. El andar es algo que se escapa, que ya fue (una vez que se dio el primer paso), es algo que se hace (una operación presente) y es siempre algo que vendrá (el próximo paso). Es esta temporalidad, como práctica espacial, la que me interesa destacar porque a través de ella se manifiesta la duración: andar es estar *en* la acción porque nunca es algo ya sucedido sino algo que siempre está en proceso. Además, el andar, en la mayoría de las novelas de Chejfec, no tiene objetivos establecidos siendo, entonces, creación en transcurso.

El caminar se plantea en *Mis dos mundos* como puro devenir: es un deseo, pero, como dice el narrador, carece de objeto. Es una práctica siempre desterritorializada. Sin embargo, en esta novela en particular, no hay un recorrido por una ciudad. La ciudad se camina, sí, pero sólo para llegar a un destino: el parque. Allí se produce el verdadero recorrido, el de la escritura. Es en ese andar de la escritura, donde el lugar que parecía definido y delimitado -un parque en medio de la ciudad- se convierte en lo ilocalizable porque se parte de la constatación de que narrar la experiencia de/en ese espacio es imposible. Por esta razón, decir que *Mis dos mundos* se trata del recorrido de un escritor por una ciudad al sur de Brasil sería reducirla a una lógica que no le es propia, sería imponerle un mapa que no tiene. Esta novela, como muchas otras, se va construyendo en los recorridos de la escritura misma, exponiendo su presencia y artificialidad. Hay argumento, hay hechos y hay sucesiones temporales, pero siempre están invadidos por digresiones de la memoria y de la imaginación. La causalidad, que vendría a imponer una cartografía a la narración, se ve desplazada y reemplazada por el devenir de la escritura. Es así como

en un banco de una plaza el narrador puede imaginar que el viejo que se acaba de sentar junto a él es él mismo en el futuro o que el agua en dispersión de una fuente lo lleve a pensar que la realidad está dibujada con líneas punteadas o que el recuerdo de un reloj que nunca compró se convierta en una adquisición real para legar a sus sobrinos o que al final de su recorrido –físico y de la escritura- sentado en el Café do Lago remita al principio cuando decía que la novelas de dos amigos lo motivaron a escribir esta novela. Así, la experiencia se rescata en el acto narrativo, pero no como algo definitivo, sino como aquello inalcanzable o inaccesible, al igual que los destinos del caminante.

En *Boca de lobo* sucede algo similar. La historia es simple, típica, trillada: un hombre tiene una relación con una muchacha obrera, Delia, en edad escolar todavía, hasta que ella queda embarazada y él la abandona, final que se nos devela mucho antes de que concluya la novela.⁸¹ Al igual que en *Mis dos mundos*, este resumen argumentativo no es más que una reducción. En *Boca de lobo* la utilización del relato de la memoria, las historias intercaladas, las reflexiones y las permanentes marcas de la escritura del narrador protagonista hacen que esa simple trama se transforme en algo mucho más complejo rechazando cualquier tipo de determinación. Aquí, el narrador desea reconstruir una realidad basada en espacios, cuerpos y objetos que forman parte de un universo pasado e irrecuperable. La conciencia de la imposibilidad se pone de manifiesto en la misma narración, al igual que en *Lenta biografía*, como búsqueda de la experiencia pasada, nunca como una confirmación. En este sentido, narrar se convierte en una espera continua, pero “sin promesa

⁸¹ “El interés de la novela no reside en la trama, sino en su ausencia, en el vacío que esta última crea” (Komi Kallinikos 390).

alguna”, como dice el narrador. La gran metáfora espacial del título, “la boca de lobo” que representa, entre otras cosas, el espacio baldío, intermedio entre ciudad y campo que el narrador y Delia recorren y van consumando su relación, funciona también como metáfora de la escritura: un espacio dominado por la penumbra y la indeterminación generadas por el discurso intrincado de los recuerdos y la cavilación. Así, geografía y escritura se unen edificando pasajes y búsquedas: el recorrido de los personajes y el recorrido de la memoria conforman los cimientos de una escritura en permanente estado de creación y transformación porque, como dice el narrador “la geografía nunca es mero escenario y son los recorridos de las personas, aunque pertenezcan a la ficción, lo que marca el cambio y la perduración del mundo” (186-7).

El parque en *Mis dos mundos* y el baldío de *Boca de lobo* son espacios intermedios, de detención, que los diferentes narradores van a definir como “lugares de abandono”. Se trata de espacios, como los que describe Deleuze (“vacíos, desconectados, desafectados”), que parecen fuera de uso, apartados, en general desplazados de los grandes centros urbanos, que tienen un aspecto de dejadez, como si hubieran sido vaciados: “una geografía [...] convencional y a la vez escasamente definible; está entre una ciudad levantada a medias y unos campos a medias trabajados; las cosas a medias, *en trance de abandono*, con mucho desánimo” (188 resaltados míos), dice el narrador de *Boca de lobo*. El narrador de *Mis dos mundos* los describe de esta manera: “No sé si llamarlos *lugares de abandono*; algo parecido a las regiones relegadas es lo que quiero decir, donde el entorno se suspende momentáneamente y uno puede imaginar estar en un parque de cualquier lugar, aun en las antípodas. El sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la

persona, movida quién sabe por qué tipo de distracciones, se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa” (7-8 resaltados míos). En estos espacios “desamparados” los diferentes protagonistas de las novelas de Chejfec encuentran un lugar de detenimiento, de suspensión frente al mundo en permanente movimiento que los rodea. En *Mis dos mundos* es el parque, “la mancha verde” que “tenía algo de ausencia, podría decir de vacío, o más bien de tiempo sin definición” (40). Al desplazarse hacia estos lugares de abandono, la ciudad ya no se presenta como la apoteosis del progreso y la celeridad moderna, sino como una zona de detenimiento.

Esto se puede observar más claramente en *Los incompletos* (2004) en la cual Moscú es una ciudad lenta donde “las personas van muy despacio, cada avance es un esfuerzo de contención para cumplir con la única premisa colectiva, o sea, la de no transgredir la lentitud general” (119). Dentro de esta ciudad el protagonista se aloja en un hotel que se encuentra en el límite con lo que el narrador llama “espacios vacíos, a primera vista inútiles donde se imponía la desolación y apenas atraían la presencia de unas pocas personas” (123-4). Otros lugares de abandono. Esta idea se lleva a su extremo en *El aire* (1992) donde la ciudad misma se convierte en lugar de abandono: las villas miserias se encuentran en los techos de los edificios y el deterioro se presenta como aquello que ya ocupa el espacio urbano, como dice Edgardo Berg, en *El aire* la ciudad misma se encuentra “en vías de su desintegración” (1998 31).

Estos lugares de abandono no sólo presentan un tipo de experiencia desplazada del imaginario de la ciudad moderna, sino que también proponen un tipo de escritura que desde el detenimiento posibilita la movilidad de la narración que se va contaminando de la misma indeterminación de esos espacios. Por un lado, los

narradores escriben y su punto de partida son estos lugares. Desde allí recuerdan, imaginan, intercalan historias, pero el espacio siempre es el eje de una escritura que divaga permanentemente. Como si los lugares de abandono fueran un lienzo en blanco, un espacio en los límites de la vacuidad que se va llenando con la escritura. Por otro lado, al tratarse de una conexión de reminiscencias, digresiones, relatos, la narración en sí se convierte en un espacio moroso e indefinido en el cual la discontinuidad es aquello que genera continuidad y movilidad.⁸² La narración es el lugar de abandono por excelencia: imprecisa, intrincada, lenta, repetitiva. En este sentido, los lugares de abandono (el parque, el baldío, la ciudad o la narración misma) funcionan como imágenes-tiempo que interpelan, que duran, que esquivan la linealidad, que se abren al deseo sin objetos, que desestabilizan.

En una de sus cavilaciones este narrador de *Mis dos mundos* habla del “efecto fuente”. Se trata del efecto que le produce ver el agua de una fuente del parque y que lo lleva a pensar que la realidad puede concebirse en líneas punteadas. El narrador comienza a pensar el mundo como una ficción, un dibujo, que no puede definirse en trazos fijos, pero que sin embargo conservan cierta materialidad:

[C]omencé a imaginar un mundo hecho de líneas punteadas, el dibujo indeciso de los contornos y el diseño de las relaciones. Así como el agua, también uno podía delinear sonidos, los recorridos físicos, los cambios materiales y la sucesión temporal. El trazo significaba una relación establecida entre los objetos, que podían ser o no de la misma naturaleza. Pero claro, al tratarse de una representación material cada

⁸² Alfonso Mallo plantea lo siguiente sobre *Boca de lobo*: “Se trata de pensar lo indeterminado como un motor de la escritura que sirve para crear la ilusión de un ‘avance’, que no es otra cosa más que un permanente retorno al inicio, es decir, un espejismo de detención” (s/n).

conexión quedaba, permanecía dibujada sobre el papel y se superponía con otras previas o posteriores, creando ese efecto “fuente” que mencioné más arriba: la trama de líneas punteadas que se cortan y cuyos arcos terminan un poco confundidos y diseñando una complicada madeja; no ilegible con cierto esfuerzo, sólo apenas caótica (79-80)

De alguna manera, esto describe su propia escritura. La discontinuidad de las líneas punteadas no impide que exista algún tipo de legibilidad. La narrativa de Chejfec se caracteriza por eso, es “apenas caótica” porque está llena de relatos intercalados y reflexiones, pero no podría describirse como “ilegible”. Como los lugares de abandono, la narración se encuentra en un espacio intermedio entre la representación de una realidad o de una experiencia que se sabe imposible, que se presenta en líneas punteadas, siempre indefinida y la escritura como lo posible, tangible si se puede decir, de recuperar aquello que parece inaccesible. Si en el mundo ya no hay certezas, si el mundo ya no se presenta con trazos fijos o líneas claras, esto significa un desafío para la representación literaria. El narrador de *Mis dos mundos* está planteando que ya no se puede pensar la realidad en términos realistas y esto se refleja en la producción artística. Una vez más se expone el fracaso del que hablaba en el caso de *Baroni*: el fracaso como condición de la literatura, como virtud, como creación. Esa parece ser la forma de hacer posible un imposible y narrar la experiencia.

Más adelante, el narrador recuerda la obra de William Kentridge, el artista sudafricano, y la relaciona con esta idea del “efecto fuente”: “William Kentridge dibuja las miradas visibles a través de líneas punteadas, parecidas a los chorros de

agua de la fuente de este parque donde estuve y sus múltiples direcciones, que detallé más arriba. Así, *un objeto físicamente imposible de describir* para la pintura o el dibujo, como es el comportamiento visual de los personajes cuyos ojos no vemos, en este caso *consigue realizarse*” (107, resaltados míos). Aquí se manifiesta la concepción del arte como el lugar en el que el evento derridiano puede ser factible: lo imposible se realiza. Y esta “consagración” sólo es posible gracias a la creación. Es allí donde radica la duración: “Las líneas punteadas no sólo representan un vínculo, sino la mirada en proceso de renovación continua” (107). El arte, entonces, sería aquello que está en permanente estado de apertura que no admite clausuras, como la escritura de Chejfec. Según el narrador de *Mis dos mundos*, el éxito de Kentridge consiste en “poner en evidencia la materialidad de su obra, su profunda y sincera artificiosidad, porque exhibe la construcción concentrada que va dándole forma y la organiza. Es una obra que muestra el procedimiento, las líneas y puntos en constante formación, forman parte del desarrollo secuencial de las historias” (115). Esto es precisamente lo que hace el narrador desde el lugar de abandono: va construyendo su novela, mostrando su procedimiento, exponiendo la artificialidad a través de las marcas de escritura.

Imágenes-narrativa

En ese procedimiento de líneas y puntos en constante formación creo que se pueden ubicar las imágenes de Alonso y de Chejfec. En ambos, la imagen deja de ser descriptiva y/o informativa para convertirse en imagen-narrativa, es decir, imagen que se fundamenta en la creación como proceso y no como algo dado generando

continuos destellos donde se vislumbra la experiencia. Sus líneas y sus puntos se forman allí mismo, en el momento de confrontación ya sea a través de la contemplación o de la lectura. Son estas imágenes las que permiten comprender la contemporaneidad de este director y de este escritor porque en ellas las acciones se condensan en presente que da lugar a la morosidad y al aburrimiento, en el sentido benjaminiano recuperando la posibilidad narrativa. Las imágenes brindan al presente aquello que el presente –histórico- nos ha quitado: el tiempo y su duración porque, como expone Didi-Huberman, estar ante la imagen, es estar ante el tiempo y en esa instancia el presente no cesa de reconfigurarse. Estas imágenes-tiempo, ahora ya planteadas como imágenes-narrativa, son siempre una suspensión dentro del presente, un tiempo detenido, duradero, que pone de manifiesto su anacronismo porque su carácter permanente antes la contemplación no hace más que sacarse de cualquier anclaje temporal para sumirse a una creación constante.

Estas imágenes se presentan como constelaciones, como ruinas, como tiempos suspendidos, como lugares de abandono. Son imágenes despojadas, en un sentido positivo y creativo: despojadas de una temporalidad histórica, informática e informativa; despojadas de las ataduras del deseo a fines. La imagen-tiempo, imagen-narrativa, es la mirada sesgada del presente que ya no representa sino que se abre a la potencialidad del simulacro, sugiriendo que al presente hay que abordarlo desde la lateralidad, desde la transgresión. Sólo ahí se podrán ver sus oscuridades y sus sombras. Las imágenes-narración se presentan como una alternativa completamente fuera de tiempo de las imágenes-información, de las imágenes-espectáculo. Mientras estas últimas no hacen más que mostrar un mundo colapsado por una concepción

temporal subordina a finalidades arraigadas por el modelo capitalista, las primeras pasan de lo actual a lo virtual eliminando cualquier sujeción del tiempo y del sentido. Allí reside la gran diferencia: las imágenes-narración se realizan en líneas punteadas, es decir, hay algo allí aparente, algo que podría convertirse en una línea bien trazada, llena, pero que al mismo tiempo lo impide, nada cerciora que allí esté ese algo. Las líneas punteadas, por lo tanto son un simulacro que permite la desviación y la ruptura de la linealidad. Y es por esto que las imágenes de Alonso y Chejfec confrontan a su espectador/lector ya que lo invitan constantemente a leer entre líneas y más allá.

Capítulo III

Estética de la inercia: El cine y la literatura de Martín Rejtman

“Por un momento todo es caótico,
pero el ritmo sigue y, a pesar del alcohol,
los cuerpos de todos obedecen”
 (“Barras”, Martín Rejtman)

La duración como posibilidad estética es una forma contemporánea de ubicarse y confrontar el presente creando desde la narrativa una posibilidad temporal otra. Pero no es la única. Casi en el extremo opuesto de Alonso y Chejfec podría colocar a Martín Rejtman, escritor y cineasta, que ha sido uno de los precursores dentro de lo que se llama el Nuevo Cine Argentino. Su primer largometraje, *Rapado* (1992), marcó un momento de quiebre que, sin proponérselo, inició una nueva etapa en el cine nacional. Básicamente, el gran logro de Rejtman fue liberarse de ciertas convenciones impuestas hasta el momento dando lugar a un cine que no busca satisfacer objetivos comerciales ni imposturas artísticas.⁸³ Menos conocido por su producción literaria, Rejtman no ha dejado de escribir: el cine y la literatura son actividades paralelas⁸⁴ que comparten, como se verá en este capítulo, una visión de mundo y una estética muy definitoria que las diferencia de otras, como por ejemplo, las analizadas en el capítulo anterior. Mientras la duración permite narrar desde el permanecer, en Rejtman el acto narrativo se fundamenta en un movimiento constante; en una dinámica que en su propia velocidad marca una inmovilidad que deja ver las fisuras del presente. A través del estudio analítico de su tres primeros largometrajes – *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2003)- y de sus cuentos,

⁸³ Cabe aclarar que Rejtman fue uno de los primeros en buscar fondos en el extranjero para financiar sus películas (*Rapado* fue realizada gracias al apoyo de Hubert Bals Fund de Holanda).

⁸⁴ De hecho, *Rapado* es también el nombre de su primer libro de cuentos publicado también en 1992.

⁸⁵ mostraré cómo en la narrativa de Rejtman se hace posible convertir una actitud aparentemente nula y vacía y sin motivaciones del presente, en una posibilidad de no-coincidencia, es decir, de confrontación. Me refiero a lo que llamaré, estética de la inercia que, al igual que la duración, pero con sus propias particularidades, es otra posibilidad de la suspensión y, por lo tanto, de la narración.

Vehiculizar la experiencia

En *La inercia polar*, Paul Virilio argumenta que el último vehículo de nuestra época son las imágenes. A través de ellas se genera un movimiento constante de información. Pero, según el crítico, a diferencia de los grandes vehículos del siglo XX como los automóviles o los aviones que nos permiten viajar y desplazarnos, las imágenes imperantes de la actualidad se han convertido en un vehículo *estático*: “La visión más o menos lejana de nuestros viajes cede así poco a poco su lugar a la previsión más o menos rápida de una llegada a su destino, llegada generalizada de las imágenes, de la información, que sustituye a partir de ahora a nuestros desplazamientos continuos” (41). Ya no hay necesidad de movilizarse porque el vehículo estático, las imágenes, lo hacen por nosotros. La llegada está siempre presente y el trayecto ya ha sucedido: el viaje ha sido reemplazado por el destino final. Frente a esto, ¿dónde queda el concepto de narrador que plantea Benjamin y luego retoma Saer? ¿Dónde queda ese narrador-viajero que en su movimiento puede traer y acercar experiencias? ¿Es posible todavía pensar en ese desplazamiento continuo de la narración en una realidad sujeta a las imágenes-información o las

⁸⁵ La mayor parte de sus cuentos están publicados en las siguientes colecciones: *Rapado* (1992), *Un libro sobre Guillermo Kuitca* (1993), *Velcro y yo* (1996) y *Literatura y otros cuentos* (2005). Otros se han publicado por separado en diferentes antologías.

imágenes espectáculo como planteaba Guy Debord? ¿O es acaso también la narración un vehículo estático?

Si narrar es un viaje sin objetivo fijo, un permanente “entre lugar” -como ya he desarrollado con respecto a Chejfec-, narrar sería, entonces, un vehículo que no conduce a nada, pero que todavía brinda la posibilidad de movimiento. En el caso específico de Martín Rejtman, el estatismo forma parte de esa posibilidad de movimiento. A través de la inmovilidad estructural y temática, se construye un mundo dominado por el desgano. Sin embargo, aquí no se trataría, como las imágenes de Virilio, de vehículos estáticos sino de estatismos que permiten vehiculizar la experiencia contemporánea. Experiencia, como *erfahrung*, por supuesto, acorde con la distinción de Benjamin. En la narrativa de Rejtman la velocidad de las acciones preponderante en sus películas y cuentos contrasta con la falta de motivaciones de los personajes. En esa paradoja se instaura la suspensión, es decir, la posibilidad de narrar: estar suspendidos en una movilidad que no se dirige a ningún lugar y que, sin embargo, narra, porque trae y acerca la experiencia que está inscripta en el presente. Es la narración de la ausencia del *shock* que ya anticipaba Benjamin a comienzos del siglo XX. Rejtman se sitúa en esa falta de *shock* y hace de ella su estética y allí, como explicaré, reside la inercia de sus cuentos y películas, no sólo en mostrar en carácter inmotivado de los personajes, sino en abrir las posibilidades críticas sobre el presente que están inmersas en esa inercia. Apropiarse del *shock* para crear *shock*, pero no en un sentido vanguardista. Como ya postulé en el primer capítulo, estas narrativas parten de la ruptura, del presente agrietado, para poner de manifiesto sus sombras. El *shock* que crea Rejtman es precisamente eso, una sombra puesta en escena. En este

sentido, la confrontación que presentan sus narrativas no es contra una realidad que apabulla con la innovación y el progreso tecnológico, sino contra la pasividad y la inmovilidad que se ha establecido frente a esos avances. Así, a través de la inercia de los personajes y situaciones, la narrativa de Rejtman crea sus propias coordenadas despojándose de objetivos argumentales prefijados y forjándose desde el deseo y el devenir en el sentido de Deleuze y Guattari. Una narrativa que no lleva a nada: una narrativa que hace del carácter desafectado del presente, como plantea Fredric Jameson, una estética en la cual el afecto le permite abrirse a una multiplicidad de potencialidades.

Cine y literatura: una estética compartida

En su “Poética” Martín Rejtman expone que para él “el cine y la literatura estuvieron juntos desde un principio” (72). No es casual, entonces, que al enfrentarse a sus textos y a sus películas se perciban lugares comunes, resonancias, ecos y hasta repeticiones. Emilio Bernini lo dice claramente en *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*: “Rejtman parece ser el único cineasta del cine de los 90 que mantiene una actividad como escritor paralela a la de cineasta sin que ambas actividades presenten diferencias de grado; antes bien son oficios que en él, se funden” (7). Esto no se debe solamente a una temática compartida sino a una manera de percibir y construir mundos porque, si bien la literatura y el cine de Rejtman están habitados por la misma clase de personajes, espacios, recorridos, ideas, manías, en realidad lo que los une es que ambos constituyen narrativas que proponen un mismo tipo de estética marcada por la imposibilidad de establecer una trama definida, la centralidad puesta en

personajes o acciones y no en una historia, la ausencia de psicologismos e interioridades, la falta de dirección fija. Al principio, fueron todas estas características las que me llevaron a pensar que la narrativa de Rejtman –tanto fílmica como literaria- se conjuga bajo una estética de la *inercia*. Luego, comprendí que esa inercia es solamente una puesta escena, una mostración de algo más profundo dado que sus textos y películas edifican un mundo sin motivaciones que en realidad está formulando una mirada contemporánea sobre el presente. La base de esta estética radicaría en la postulación de una movilidad generada por una concatenación de eventos, pero que no tienen ni causas ni finalidades concretas. Se trata más de una lógica de *casualidad* que de la *causalidad*. Los personajes se mueven haciendo progresar la historia, pero su movimiento es inercial ya que se trata de un movimiento que está sujeto a un automatismo, una falta de motivos y un cierto estatismo. En este sentido, la estética de la inercia que planteo en las narrativas de Rejtman podría compararse con aquello que Paul Virilio plantea con respecto al mundo actual: es la celeridad misma la que lleva a la inercia y a la parálisis. En una entrevista realizada por Eduardo Febbro, Virilio plantea que “el mundo de la velocidad instantánea conduce a la inercia. [...] La rapidez absoluta conduce a la inercia y la parálisis. La interactividad prescinde del desplazamiento físico y de la reflexión, por consiguiente, el incremento constante de la velocidad nos llevará a la inercia” (s/n). Algo similar ocurre en la narrativa de Rejtman: la velocidad con la que se suceden los eventos y acciones parece tener una estrecha relación con el carácter automatizado de los personajes. Pero este es simplemente su punto de partida porque en esa unión entre la velocidad y el desgano surge la inercia, ya no sólo como una característica del

presente sino como una opción estética que abre la posibilidad de continuar en ese viaje narrativo sin necesidad de establecer una meta. En esa deriva, la inercia como actitud o resultado del mundo de la velocidad y de la información, se convierte ahora en creación, en narración. Más aún, la inercia viene a constituir una forma de resistencia: resistencia a lo dado (el cine hecho previamente en Argentina), a la lógica causal, a la imagen-información o espectáculo, y, sobre todo, al presente.

En casi todos sus cuentos y en sus primeros tres largometrajes los personajes parecen deambular por la vida, suspendidos en la realidad que los rodea, dejándose llevar por las situaciones. La lógica causal de la narración se reemplaza por la inercia que generan las circunstancias. Es por esto que en los relatos y las películas de Rejtman la trama parece desvanecerse en un estado de suspensión: no se sabe hacia dónde va la historia, sólo se sigue a los personajes. Suspensión aquí en uno de sus sentidos más literales, la trama queda “colgada”, “pendiente”. En esta falta de espera de una progresión o incluso de una resolución -no se puede esperar resolución porque tampoco se manifiestan conflictos centrales- se genera una posible visión de mundo desganada y desengañada. Pero para poder comprender todo esto que estoy postulado y la neutralidad con la que se conducen los personajes rejtmanianos es necesario pensar primero qué es la inercia. En física, la inercia es una propiedad de la materia por la cual los sistemas físicos no pueden modificar por sí mismos su estado de reposo o de movimiento. Hay algo en ellos que impide que, en ausencia de interacciones externas, adquieran velocidad y aceleración. Sólo cuando una fuerza externa actúa sobre ellos se produce una ruptura del reposo o del movimiento

uniforme.⁸⁶ Y esto es lo que sucede, por ejemplo, con Alejandro, el protagonista de *Los guantes mágicos*, que toda su vida usó ropa lisa hasta que Valeria su novia –como fuerza externa– le regala un pulóver con rombos e inmediatamente lo comienza a utilizar generando un nuevo tipo de inercia. Totalmente desafectado y desmotivado –características propias de la inercia– Alejandro pasa de una inercia “lisa” a una inercia “a rombos”. Algo similar le ocurre a Luis, el protagonista del cuento “Ornella” que de una feria americana “sin saber cómo, vuelve a su casa con una licuadora antigua de vaso de vidrio y con Ornella”, una perra (2005 80). Durante la feria, Ornella “se le acercó, le lamió la mano y en ese acto lo reconoció como nuevo dueño” (80). Nuevamente, hay un impulso exterior, en este caso la perra, que produce un cambio. Como se puede ver, no hay una motivación propia de los personajes: las modificaciones están sujetas a fuerzas externas a ellos. Esta sería la característica que predomina en la narrativa de Rejtman. Ahora hay que pensar cómo a partir de esta propiedad se construye un proyecto estético que produce una dinámica propia gracias al estatismo.

Me gustaría aquí retomar lo que Agamben plantea sobre el ser contemporáneo, como aquel “que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (78). En la presentación de la inercia se manifiesta la singularidad contemporánea de Rejtman: mostrar una realidad sujeta a coordenadas imperceptibles que permiten que los personajes estén suspendidos a través de hilos

⁸⁶ Me refiero aquí a la primera ley de Newton (o ley de la inercia) explicada en 1687 en *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. En su tercera definición Newton expone lo siguiente: “The *vis insita*, or innate force of matter, is a power of resisting, by which every body, as much as in it lies, endeavours to persevere in its present state, whether it be of rest, or of moving uniformly forward in a right line” (76). Y luego explica: “A body, from the inactivity of matter, is not without difficulty put out of its state of rest or motion. Upon which account, this *vis insita*, may, by a most significant name, be called *vis inertia*, or force of inactivity. But a body exerts this force only, when another force, impressed upon it, endeavours to change its condition” (77).

ínfimos. Agamben expone que “percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces” (78). En la actualidad, frente a la abundancia de información, la mediatización y la aceleración del presente, la narrativa de Martín Rejtman abre nuevas posibilidades de percibir ese mundo desde la propia inercia de su narrativa, expuesta, en principio, a través del automatismo de sus personajes. Su narrativa parece ser una puesta en escena de una cierta vacuidad que acompaña al cambio de siglo. En “El siglo vacío”, Martín Kohan plantea que “El siglo XX termina entonces con un alto grado de conciencia de que, en efecto, ha terminado, pero sin que haya certeza alguna con respecto al inicio del siglo XXI (del que no se sabe si va a empezar siquiera). Ese lapso intermedio, suspendido entre dos tiempos, es un ‘tramo de zozobra e incertidumbre’” (603). En este sentido, se puede pensar que la estética de la inercia se postula como una visión crítica de un presente que permite que el hombre se convierta en un ser sin motivaciones propias, que acciona y reacciona sólo a partir de fuerzas externas. De alguna manera, las narrativas de Rejtman están revelando una cierta dejadez con respecto a la actualidad, similar a la que sugiere Paul Virilio: “Llevados por su extrema violencia, no vamos a ninguna parte, nos contentamos con alejarnos de lo vivo en beneficio del vacío de la rapidez” (125). Entramos en un vacío generado por la misma aceleración e incertidumbre del presente. Hoy, a pesar del constante movimiento y rapidez de los medios de transporte y comunicación, nos dirigimos a vacíos porque ya no somos nosotros mismos los que producimos la

movilidad sino fuerzas externas (medios de comunicación, telecomunicaciones, informática, etc.). Y es allí donde se produce la inquietud que propone una mirada contemporánea: entre el moverse permanentemente y no ir a ningún lado o, incluso, moverse, pero quedar en detenimiento.

En este sentido, considero acertada la observación de Sandra Contreras en su análisis del realismo en la narrativa argentina contemporánea. Contreras plantea que los llamados “nuevos realismos” no son sólo nuevas formas de mirar el mundo sino que también conllevan nuevas maneras de pensar la misma noción de lo real. Debo aclarar que el concepto de “lo real” que trabaja Contreras y al que voy a referirme a lo largo de este capítulo, tiene una genealogía lacaniana, pero no debe ser concebida estrictamente en esos términos ya que trasciende esta línea de pensamiento. Contreras, retomando a Graciela Speranza y a otros críticos que reflexionan sobre los “nuevos realismos”, habla del mundo real como el presente y el mundo que nos rodea, pero desde una mirada contemporánea que repara en las grietas de esa realidad —el presente— y en las mismas imposibilidades de aprehenderla. Se trata de un concepto de lo real que va más allá de Lacan y que propone, como ya lo hace Hal Foster, pensar la posibilidad de presentar lo real a partir de la ruptura. Frente a la imposibilidad de la representación referencial, lo único que queda son imágenes: repeticiones. Es decir, lo real ahora es presentable porque se realiza a través de un simulacro. Hal Foster sigue la definición de Lacan pensando lo real como trauma, como el encuentro fallido con lo real y que, por lo tanto, es irrepresentable. Pero Foster no se queda en la dualidad imagen referencial/imagen simulada (realismo referencial/realismo del simulacro) y propone lo que él llama realismo traumático.

Como he señalado en el capítulo anterior, Foster, revisando la obra de Andy Warhol, propone la idea de repetición como la posibilidad de exponer ese quiebre. La repetición no reproduce el trauma sino que lo produce. Si lo real ya no puede ser representado, debe ser repetido y es la repetición en sí la que presenta (no representa) el trauma. Cito nuevamente a Foster: “repetition serves to *screen* the real understood as traumatic. But this very need also *points* to the real, and at this point the real ruptures the screen of repetition” (132). No es casual, entonces, que la narrativa de Rejtman se formule en base a situaciones, circunstancias aleatorias, más que líneas argumentales. La construcción a partir de la situación es una manera de quebrar la realidad: repetirla abriendo la posibilidad al trauma.

Desde mi lectura, la contemporaneidad de la estética de Martín Rejtman no reside en los temas de sus cuentos y películas ni en la juventud de sus personajes o en las referencias al mundo actual; lo contemporáneo de Rejtman se encuentra en una mirada y un lenguaje totalmente despojados que parecen percibir con claridad las sombras de la realidad: allí se puede encontrar el realismo traumático de Foster. Es por esto que en la narrativa de Rejtman la realidad se ha convertido en una red de accidentes inconexos y hasta absurdos. En este sentido, si ser contemporáneo según Agamben es poder ver las sombras, poder apreciar las oscuridades del presente, la estética de la inercia lo hace de forma notable: todo aquello que parece automático, artificial, superficial es, quizás, lo más natural que existe hoy en día. Con esto quiero decir que estas categorías o cualidades se han convertido en una condición propia e incuestionable del presente. Mientras que durante el advenimiento de la modernidad todo era percibido con perplejidad, en la actualidad, superados diariamente por

avances informáticos y digitales, no hay lugar para el *shock*. Lo nuevo ha dejado de ser novedoso y nos encontramos sometidos a una inercia generada por esos avances de esta era informática y cibernética.⁸⁷ Me refiero aquí a lo que ya expuse en el primer capítulo con respecto a aquellas experiencias traumáticas o extrañadas que surgieron con la modernidad. En “Sobre algunos temas de Baudelaire” Benjamin postula al *shock* como el elemento fundamental de una estética, como el caso de Charles Baudelaire quien ha colocado “la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico” (132). Benjamin plantea que Baudelaire se apropió en su poesía de la experiencia del *shock* de la modernidad. En el caso de Rejtman sucede, quizás, algo similar, pero contemporáneo: se apropió en su narrativa de la falta de *shock* de la actualidad. Se plantea estéticamente un nuevo trauma dado por la falta de trauma.

De esta manera, la inercia expone reflexivamente, desde su resistencia inherente, aquello que no se puede ver o aceptar. La inercia, según Newton, es en realidad la condición de resistencia que cualquier cuerpo en descanso o en movimiento tiene a la aceleración:

[T]he exercise of this force [inertia] may be considered both as a resistance and impulse; it is resistance, in so far as the body, for maintaining its present state, withstands the force impressed; it is impulse, in so far as the body, by not easily giving way to giving way to the impressed force of another, endeavours to change its state of that

⁸⁷ Si bien no comparto completamente la distinción que Gilles Lipovetsky hace entre modernidad y postmodernidad, me parece importante destacar la siguiente afirmación: “los grandes valores del modernismo están a su vez agotados, ahora el progreso, el crecimiento, el cosmopolitismo, la velocidad, la movilidad, así como la Revolución se han vaciado de substancia. La modernidad, el futuro, ya no entusiasman a nadie” (40).

other. Resistance is usually ascribed to bodies at rest, an impulse to those in motion; but motion and rest, as commonly conceived, are only relatively distinguished; nor are those bodies always truly at rest, which is commonly taken to be so (Newton 77).

Es por esto que la inercia con la que quiero trabajar en Rejtman no debe limitarse a la falta de motivaciones de los personajes –su resistencia interna. El concepto de inercia, o la estética de la inercia, funciona como resistencia en sí misma al exponer esta “era del vacío” de la falta del *shock*. Se trataría de una resistencia a la resistencia como el trauma del presente. Si al *shock*, el trauma, de la modernidad estaba relacionado a los cambios circundantes, ahora la ausencia de *shock* se puede comprender como la resistencia inercial que permite que los “cuerpos” permanezcan en reposo (o en un movimiento continuo). La estética de la inercia es una inercia que presenta la falta, que se la apropia y que hace de ella tanto su objeto con cuestión como su motor artístico. Por esta razón adscribo la inercia como una narrativa de la suspensión: a través de esta estética, la narración de la experiencia contemporánea se hace posible como forma de resistencia. Como desarrollaré más adelante, la desafección que recorre las películas y cuentos de Rejtman no debe ser entendida literalmente sino como una posibilidad afectiva –en términos de Deleuze- que la abre a sus propias potencialidades.⁸⁸ Y es allí donde la narración se vuelve a poder pensar como posible.

Es comprensible, entonces, que los mundos construidos en las narrativas de Rejtman sean mundos anclados en el presente. Sin embargo, sus narrativas no son

⁸⁸ Me refiero a l concepto de afecto trabajado por Deleuze y Guattari. Según ellos, el afecto es una intensidad, la posibilidad constante de afectar o ser afectado. En este sentido, el afecto no debe comprenderse como una emoción sino potencialidad. Profundizaré más este tema hacia el final del capítulo.

contemporáneas solamente por ser narrativas del presente como plantea Bernini, o por tener referencias específicas y “lugares típicos” como explica Gonzalo Aguilar,⁸⁹ sino porque a través de ese presente se ponen de manifiesto las fisuras y cuestionamientos de la actualidad. Se trata de una narrativa que no pretende ir más allá de lo que es: banal, azarosa y superficial, no da ni busca explicaciones, brinda información trivial o innecesaria, se conforma con y desde el sin sentido. Así la define Graciela Speranza en “Por un realismo idiota”: “No hay significación oculta, promesa de sentido lejano, sino apenas una significación inmediata, muda y anodina. Los personajes se entrecruzan como zombis en la confusión de caminos pero los narradores no los aventajan en la comprensión del mundo” (22). Entonces, me interesa pensar cómo desde la inmediatez, lo superficial y el sin sentido todavía es posible narrar, narrar la experiencia contemporánea y narrar, incluso, desde la pobreza narrativa (Speranza) o la abstención discursiva (Bernini).

La trama: ir hacia ningún lugar

Si bien cada cuento y película de Rejtman tiene un cierto hilo conductor, definir una trama específica implicaría limitarlos o clausurarlos. Decir que *Silvia Prieto* es sobre una mujer que se encuentra con otra mujer de su mismo nombre sería reducir o, incluso, tergiversar su argumento. Lo mismo sucedería si se dijera que el cuento “Núber” (*Rapado*) trata de un conejo homónimo o que “Quince cigarrillos” (*Velcro y yo*) es sobre el coma del hermano del narrador. Estos elementos forman

⁸⁹ “un cine es contemporáneo cuando su actualidad reside, en efecto, en que ya no mira más al pasado, y cuando se define por instalarse en el presente, singular e intransferible” (Bernini 14). “Cada contemporaneidad tiene sus “lugares típicos” (la expresión es de *Los guantes mágicos*) y las películas de Rejtman tienden a trabajar con los rasgos de cada mundo (la tipicidad) según el ciclo biológico de los personajes” (Aguilar 86-7)

parte de todo un universo mucho más amplio y complejo dado que en las narrativas de Rejtman se produce una concatenación de peripecias –la mayoría de veces incongruentes o fortuitas– que dificulta la delimitación de una trama unívoca. En la estética de Rejtman hay elementos que parecen empujar la historia, proponen un motivo –pero no una motivación– y se van desarrollando a partir del movimiento que ocasionan. Un caso claro de este procedimiento se puede observar en “Ornella”, uno de los relatos más extensos de *Literatura y otros cuentos*, donde suceden muchas cosas: el encuentro de una perra, su devolución, la muerte de un pariente político, la propuesta de un negocio, su realización, su éxito y su fracaso, la venta de la marca, el viaje a Australia, el reencuentro con una ex novia. Y es precisamente esta sucesión de eventos la que genera que la trama evolucione sin nunca realmente presentar un argumento central, funcionando, como he dicho, una lógica de la casualidad más que de la causalidad. Esto se hace más que evidente en “Quince cigarrillos”. Aquí, el coma del hermano lleva a que el protagonista vaya a la casa de éste y encuentre en la puerta de la heladera los cupones del supermercado para la promoción “en la que tenés que juntar cuatro cupones y te ganás un Ford Fiesta” (77), auto que termina obteniendo y que origina nuevos acontecimientos que se van descarriando totalmente del conflicto inicial (el hermano en coma).

Es que, justamente, las tramas de Rejtman se construyen desde el desvío y la disolución de todo aquello que podría ser un meollo argumental. Las historias se abren a nuevas opciones, bifurcándose constantemente eliminando la posibilidad de predicción. Lo que sucede deriva de algo anterior, de fuerzas externas que producen una continuidad inercial, pero al mismo tiempo, siempre dislocada. En “Velcro y yo”

la preocupación del protagonista por su hija de 13 años que consume drogas y sale con hombres mayores deriva en su propia convivencia con el novio de la chica, Velcro. Casi al final, de repente, se lee: “Ya hace dos meses que Velcro se instaló a vivir en mi casa” (19). Completamente imprevisto, el final descoloca y desestabiliza, pero desde la naturalidad más espontánea. La trama ya no le da una dirección ni un sentido a la narración, por el contrario, el acto de narrar se sostiene desde la inconsistencia de las acciones y esa inercia que lleva a los personajes a actuar desde lo inesperado. Si, como expliqué en el primer capítulo, siguiendo un análisis formalista y/o estructuralista la fábula o historia es la que ordena y da un sentido total a cualquier narrativa, aquí sucede lo opuesto: la trama genera incoherencias. La trama se desvía generando tensión e incertidumbre debido a su indefinición y la carencia de clausura aunque, paradójicamente, no sorprende una vez que se entra en el mundo de Rejtman. En este sentido, el lector también se deja llevar por la incongruencia de los sucesos. El lector debe seguir a los personajes, es decir, es empujado por ellos a continuar de manera inercial la lectura y, de esta manera, el sin sentido se convierte en lo propio de esa realidad. Así, el lector se convierte en un elemento más de la maquinaria “automatizadora” asimilándose al ajetreo narrativo. Inmersos en el vaivén de la rápida sucesión de eventos, no hay tiempo para pensar: hay que seguir en el movimiento producido por el accionar espontáneo de los personajes. La narrativa empuja sin dar tiempo, como si todo fuera –como si la realidad fuera– un simple listado de acciones inconsecuentes. El protagonista de “El pasado” (*Velcro y yo*) decide ir y volver de Buenos Aires a Chicago en un día, sólo para cobrar el *money order* que le envió su hermana. Ni el narrador protagonista ni el

lector pueden reflexionar sobre esta resolución. En el mismo párrafo que comunica su decisión ya está saliendo y en el siguiente ya se encuentra en el avión:

Tomo una decisión: viajar, cobrar el dinero, y volver a Buenos Aires en el vuelo siguiente. No llevo equipaje y al salir de mi cuarto pego en la puerta un cartelito que dice: *Vuelvo enseguida*.

En el avión me toca sentarme al lado de un futuro estudiante de sociología. (29)

De un párrafo al otro, de una frase a la siguiente, no hay respiro. Todo sucede rápidamente. Esta es la velocidad con la que ocurren las cosas en la narrativa de Rejtman. La ausencia de reflexión limita la especulación creando una distancia con el lector e invitándolo, simultáneamente, a ser parte de esa vorágine de acciones.

En este relato el narrador cuenta una sucesión de hechos: vivía con su mujer una vida burguesa, un día decide irse, luego se va a vivir con otra mujer, pero debe alquilarse un cuarto para poder escribir, lentamente se muda por completo al cuarto, recibe la carta de su hermana que lo invita a Chicago, viaja, en vez de regresar el mismo día como tenía planeado se debe quedar quince, alquila un auto para “vigilar” la casa de su hermana hasta que decide hablarle, salen a comer, va solo al cine, se despierta en la cama de una mujer que no sabe quién es ni cómo llegó allí, cuando vuelve a su hotel, ella está allí y lo acompaña al aeropuerto. Estos son a grandes rasgos los acontecimientos que suceden en “El pasado”, acontecimientos que no llevan a nada, que no pretenden llegar a una conclusión. Toda posibilidad de conflicto central se diluye: ninguno de todos estos elementos se desarrolla en profundidad, todo queda en el mismo nivel de superficialidad. Una cosa lleva a la otra y eso es todo. Y

ese es uno de los aspectos fundamentales de su narrativa: ir hacia ningún lado, pero continuar en movimiento. Así, se conforma un espacio del “ir” sostenido por relaciones interpersonales que genera una visión de mundo dominada por el desgano. Como si la experiencia del presente se tratara de una “ley del menor esfuerzo”. En ese “ir hacia ningún lugar” es donde la narración automatizada se convierte en el elemento primordial, como si sólo a través de ella se pudiera representar esa experiencia del continuo “ir”. A diferencia de las narrativas de Chejfec o Alonso, donde el permanecer, el quedarse en la acción, es lo que provoca la movilidad narrativa y la distancia reflexiva, aquí se produce desde ese movimiento constante que, al mismo tiempo, tiene incorporado el estatismo. Cabe destacar que en las películas de Rejtman, como él mismo lo dice en una entrevista sobre *Silvia Prieto*, los personajes nunca “van”, siempre “están”. No hay transiciones, ni de los personajes ni de las tomas: “Y no es que ‘van’ al tenedor libre: están en el tenedor libre. Nunca ‘van’; *no hay transición* (...) Si en una película mía hay un plano así, menor, ‘de transición’, es un error. Todos los planos son iguales, así como todos los actores y todos los objetos” (Entrevista con Alan Pauls, s/n resaltados míos).

En las narrativas de Rejtman, la inercia consistiría en una especie de “dinamismo-estático” en el cual la historia avanza, pero no a través de un argumento específico sino a partir de un movimiento “interno”, de “reposo”, de los personajes y sus interrelaciones. A través del contraste entre la velocidad con la que las cosas suceden y la falta de motivación de los personajes se forja la exposición de la paradoja cotidiana: cuánto más se avanza hacia objetivos de progreso marcados por el sistema imperante, más se ensimisma la sociedad, más se consolida la apatía. Porque,

como dice Lipovetsky, en la sociedad actual, “[l]a alienación analizada por Marx, resultante de la mecanización del trabajo, ha dejado lugar a una apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades y el libre-servicio generalizado; entonces empieza la indiferencia pura, librada de la miseria y de la ‘pérdida de realidad’ de los comienzos de la industrialización” (42). De esta manera, “el capitalismo encuentra en la indiferencia una condición ideal para su experimentación” (43) ya que “la apatía hace posible la aceleración de las experimentaciones, de todas las experimentaciones y no únicamente de la explotación” (43). En este contexto, la “dinámica-estática” funciona como una resolución estética que pone de manifiesto esta condición tan propia del presente.

En los relatos y películas de Rejtman no habría una tensión que lleva a una resolución total de la historia, sino diferentes tensiones que llevan a diferentes resoluciones o irresoluciones y que, al mismo tiempo, generan una tensión global, pero que ya no está relacionada a la trama o a la lógica causal. La tensión reside en la unión de las diferentes tensiones que en vez de llevar a un final, llevan a una nada, a un vacío o a una serie de repeticiones. Cabe aquí aclarar que este vacío no es asimilable al vacío del presente del que habla Lipovetsky cuando se refiere a la monotonía, al desencanto y a la apatía; este vacío, esta nada, debe comprenderse de modo narrativo, es decir, como deriva narrativa, como el viaje sin fin que no tiene itinerario fijo y donde todo está abierto a posibilidades múltiples y la narración en sí deja de ser un objeto de consumo destinado a satisfacer los deseos a fines de los lectores para convertirse en una continua bifurcación de sentido. Se trata, entonces,

de un vacío o una nada en el sentido “afectivo” de Deleuze, es decir, abierto a sus potencialidades, como desarrollaré más adelante.

En la concatenación de diferentes elementos y situaciones se genera una dinámica que en realidad no va hacia ningún lugar definido: no hay posibilidad de conclusión. En este sentido, es posible pensar que el relato más emblemático de la estética de Rejtman es “Todo puede pasar” (*Rapado*) porque, a pesar de su título, es un cuento en el que no pasa mucho o, se podría decir, no pasa nada -entendida como aquello que no tiene un fin definido. Este es uno de sus textos más breves y aunque su título evoque posibilidades múltiples, se trata simplemente de una noche más en la vida de Javier: mira la televisión, cena con la madre, sale a comprar cigarrillos, llama a un amigo, se encuentra con él, fuman y caminan y vuelve a su casa. Hay un juego entre lo imprevisible del título y lo inesperado del cuento mismo: todos los posibles desarrollos de una trama central o de un conflicto definido se diluyen. En el primer párrafo se habla de lo que dice el noticiero que Javier mira por televisión: se ha caído un avión. En la siguiente frase se clausura toda posibilidad de que ese sea el nudo del relato: “Javier repasa rápidamente la lista de conocidos para saber si existe alguna posibilidad de que alguien... pero cierra los ojos y piensa en una canción de The Smiths” (41). Este cuento conjuga la estética rejtmaniana: todo puede pasar porque aunque ese “todo” sea una nada o lo más trivial, se postula como un devenir, como lo inesperado y posible. Una estética que va hacia ningún lugar porque no sabe exactamente qué es lo que debe consumarse dado que no se le trata de dar sentido alguno. Allí reside la arbitrariedad, el movimiento continuo: la inercia como resistencia a los sistemas de consumo que delimitan la experiencia a fines específicos.

Como plantea Diego Tretorola, Rejtman “trata de instalar motivos a la deriva de un recorrido imprevisible” (105). Es la imprevisibilidad de la estética de la inercia que con un simple impulso exterior puede cambiar hacia cualquier eventualidad que vendrá. Se produce una dinámica entre la clausura instantánea y la apertura absoluta. Las acciones finalizan en su agilidad porque la narración no da tiempo a que las cosas perduren, pero eso es lo que permite que se abran constantemente nuevos caminos.

La inercia no tiene un objetivo fijo, es un movimiento constante que de alguna manera va a la deriva hasta que es modificado por algo que le pone resistencia o fuerza. Esta característica es la que hace del desvío la base de la narrativa. Al constituirse como un movimiento sin fines específicos, la narración puede alterar el curso de la historia todo el tiempo. Gonzalo Aguilar ya ha remarcado este aspecto al intentar definir al cine argentino a partir de los noventa. Para él, existe un corpus importante de filmes (los de Rejtman entre ellos) caracterizados por la “errancia de las tramas y la sensación de que las películas pueden derivar hacia cualquiera de sus personajes” (30). Es por eso que Aguilar postula que “el accidente es ley: imprevisible por definición, se disemina en estas historias y las estructura” (29). La narración de historias menores, como plantea Bernini, ayuda a mantener esa dinámica que no tiene como base ningún centro sino que se mueve errando alrededor de las situaciones más insignificantes.

Es, entonces, posible establecer, como he sugerido desde el comienzo de este capítulo, que la estética de la inercia se sitúa en el espacio del devenir. Según Gilles Deleuze, nos encontramos dominados por ataduras que definen la representación y debemos desatar estos nudos, liberarnos de las cadenas de representación, y para

hacerlo tenemos que concebir una noción de deseo que no tenga un objeto. El deseo debe ser liberado de un “algo” que se desea. Considerar un deseo sin sentido (sin un objeto deseado) es lo que nos desatará de esas cadenas de representación en la cuales siempre se busca un sentido. Y en esa posibilidad de “desear sin objeto” reside el concepto de devenir de Deleuze, en desear como proceso constante y no como algo que debe consumarse, no como un ser sino como un devenir. El devenir es el proceso del deseo: es movimiento constante. Por un lado, la base de esta noción se encuentra en la distinción que Deleuze hace entre copia y simulacro. Mientras la copia quiere ser fiel al original, el simulacro se sitúa en un lugar de rebeldía: es allí donde se produce una nueva producción de sentido. Las copias tienden a lo semejante, los simulacros a la disimilitud, la desviación, la perversión. Deleuze está formulando así una crítica al platonismo según el cual había que rechazar lo disímil y esto se lograba haciendo previsible el devenir. En cambio, el devenir del simulacro no se puede prever. “El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivada toda acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia” (Deleuze 2005 28). Aquí el sentido ya no es dado sino que es producido, “nunca originario, siempre causado, derivado” (127). El simulacro, así, puede concebirse como un movimiento continuo de desplazamiento. No es casual, entonces, que ya en la etimología de la palabra rebeldía se encuentre el concepto de movilidad, como bien lo explica Julia Kristeva en “¿Cuál rebeldía hoy?”, asociado con el desvío.⁹⁰ La lógica

⁹⁰ En la primera parte de este curso/ensayo, Kristeva desarrolla dos ejes de aproximación etimológica al término rebeldía: el movimiento y el espacio/tiempo. Con respecto al primero, realiza un análisis del verbo latín *volvere*, que está en los orígenes de rebeldía. Según Kristeva, “bajo la influencia del italiano, durante los siglos XV y XVI, *volutus*, *voluta* (...) así como *volta*, *voltare* sugieren la idea de un movimiento circular y, por extensión, de un retorno temporal” (10-11). Más adelante, retomando la noción de movimiento y acercándose a la connotación más moderna de la palabra, Kristeva expone: “Más interesante para la acepción más moderna de la palabra, les ruego que observen lo siguiente:

del sentido deja de ser la de “lo esperable” para posicionarse en el espacio de la imprevisibilidad: como un deseo sin sentido, desviado de cualquier objetivo establecido.

En esta lógica del sentido que propone Deleuze ubico las narrativas de Rejtman porque ya no están sujetas a una lógica causal y/o temporal, ni siquiera están sujetas a ninguna lógica objetiva (que busca un objeto) o previsible. La inercia es la resistencia al sentido dado. Este tipo de narrativa construye su propia lógica interna desde la incertidumbre, dejándose llevar por sus propias inercias. La experiencia contemporánea no se manifiesta desde la representación, la copia, sino desde el desvío y el sin sentido. Es válido, entonces, pensar esta interpretación *vis-à-vis* con la lectura de Speranza en la que clasifica a la literatura de Rejtman como un “realismo idiota”.⁹¹ Speranza lo explica como “una variable del realismo que intenta acercarse a lo real en su carácter a la vez insignificante y singular, monótono y silencioso, determinado y fortuito, *idiota*” (20). Speranza trabaja con el concepto de idiotez formulado por Clément Rosset en *Lo real. Tratado de la idiotez* donde “propone una incisiva ontología de lo real centrada en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es –y de ahí el título de su tratado-, en su carácter idiota” (22). No hay que buscarle una significación a lo real, lo real es lo que se expone ante nosotros. La realidad es como la ropa que utiliza el narrador de “Quince cigarrillos”, “ropa que dice únicamente lo que es” (105). En la narrativa de

“rebelar” y “rebeldía”, derivados de las palabras italianas que preservaron el sentido latino de “volcar” e “intercambiar”, implican de entrada una desviación que será pronto asimilada a *un rechazo a la autoridad*. En francés del siglo XVI, “rebelar” es un puro italianismo y significa “girar”, “desviar” (11-12).

⁹¹ “Si hay algo, en todo caso, en el fondo inasible de estos relatos, es la sospecha [...] de que la realidad también es idiota” (Speranza 22).

Rejtman lo real se presenta como lo inmediato, como si no existiera ningún tipo de filtro: no hay que insertarse en la espesura de lo real, por el contrario, hay que conformarse con la superficie porque no hay otra cosa más que eso. La estética de la inercia trabaja con esta característica idiota y se la apropia como motivación narrativa. Lo idiota es lo que posibilita que el sin sentido empuje los cuentos y las películas. Sin este carácter, la realidad se presentaría como algo mucho más complejo a la que habría que darle sentido. En cambio, al partir de la idiotez, la inercia puede funcionar como resistencia porque ya no necesita aferrarse a lógicas “cuerdas” que definan líneas de sentido.

Esto permite, entre otras cosas, que las historias puedan fluir de una situación a otra sin demasiada explicación o razonamiento. Se trata de una narrativa situacional, el centro de la narración no es el argumento sino las diferentes situaciones que se van encadenando y diversificando. El concepto de situación como unidad elemental de un proyecto artístico/político me remonta al situacionismo francés. No creo que se pueda adscribir a Rejtman dentro de este movimiento, pero sí se pueden establecer ciertas resonancias ya que comparte con ellos algunos elementos, como la exposición del vacío de la vida cotidiana.⁹² Crear situaciones para los situacionistas era el método fundamental para quebrar con lo dado, con la alienación que, según ellos, en el siglo XX se ha enlazado al consumo mismo porque todas las experiencias se han convertido en espectáculos.⁹³ Para ellos, construir situaciones era una forma de

⁹² Dos de las obras más relevantes que intentan mostrar cómo el sistema capitalista ha afectado la vida cotidiana son *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y *La revolución de la vida cotidiana* de Raoul Vaneigem, ambas de 1967.

⁹³ El primer apartado de *La sociedad del espectáculo* resume claramente estas ideas: “The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation” (12). Y

enfrentarse a la realidad: “Our central purpose is the construction of a situation, that is, the concrete construction of temporary setting of life and their transformation into a higher, passionate nature. We must develop an intervention directed by the complicated factor of two great components in perpetual interaction: the material setting of life and the behaviors that incites and that overturn it” (Debord 44). Esto es, no se rechazaba de cuajo sino que primero había que asir la realidad para luego ponerla en cuestionamiento: “We must not reject modern culture, but seize it in order to repudiate it” (42). Una forma de repudiar la sociedad moderna era rechazar la progresión lineal de la vida. Los situacionistas creían que la vida es una secuencia de situaciones fortuitas y azarosas, por eso, “[s]ituationist theory resolutely asserts a noncontinuous conception of life” (Debord 48). La vida ya no puede ser comprendida en términos lineales.

En su análisis sobre los filmes de Guy Debord, Agamben plantea lo siguiente: “A situation is a zone of undecidability, of indifference between a uniqueness and a repetition. When Debord says we should construct situations, he is always referring to something that can be repeated and yet also unique” (318). En este sentido, la situación se plantea como simulacro, una repetición rebelde que a través de su singularidad “opens up a zone of undecidability between the real and the possible” (316). Agamben, siguiendo a Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger y Deleuze, postula lo que ya he desarrollado: la repetición no es una vuelta a lo idéntico porque no es el regreso a lo que era, sino el regreso a la posibilidad de lo que era (316). En esa posibilidad que se abre, la situación, entonces, se convierte en una vuelta crítica y

más adelante explica: “The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images” (12).

reflexiva de la realidad. El nuevo escenario de la situación genera el cuestionamiento. Este es el realismo traumático de Foster que ya he mencionado en donde es la misma repetición la que *produce* efectos.

En la narrativa de Rejtman este último aspecto se pone de manifiesto en casi todos sus cuentos y películas, pero en particular en los relatos publicados en *Un libro sobre Guillermo Kuitca* dado que en la mayoría de los casos se trata de episodios más que de historias propiamente dichas. Son recortes, situaciones concretas a las que muchas veces les falta contextualización. Rejtman mismo habla de este procedimiento en “Poética”: “No trabajo con una trama preestablecida, parto de los personajes y situaciones y confío que me van a llevar a algún lugar” (71). Como cuando Valeria en *Los guantes mágicos* le pide a Alejandro mientras están bailando a la madrugada en una discoteca que la lleve de allí directo a los bosques de Palermo para juntarse con el grupo de sagitarianos para hacer ejercicio.⁹⁴ En la próxima escena la vemos bajar del auto y con la misma ropa y zapatos que tenía puestos –para salir- y su cartera en la mano, se suma al grupo al amanecer (Imagen 1).



1. Valeria se une al grupo que hace ejercicio luego de haber ido a bailar en *Los guantes mágicos*.

⁹⁴ Es el grupo que ella, como azafata, llevó y trajo de Brasil para ir a un spa a perder peso. Son todos de Sagitario y como ella también lo es, aunque no haya formado parte del programa, la invitan a participar de sus caminatas.

La construcción narrativa a través de situaciones expone la condición idiota, insólita, inesperada de la realidad. Causa risa, sí, pero también extrañamiento debido a la naturalidad con la que se crea la circunstancia. En *New Argentine Cinema* Jens Andermann analiza la apropiación del género *sitcom* en la cinematografía de Rejtman y la propone, justamente, como un método de risa y extrañamiento al mismo tiempo: “In Rejtman’s hands, the sitcom becomes a way of caricaturing and critiquing, through the medium of form, the economics of neoliberalism and its socio-cultural effects and preconditions – *a post-Brechtian device of apprehending the real through defamiliarisation*” (18 resaltados míos). Es la exposición de lo idiota de la realidad lo que produce la desfamiliarización, causando una distancia que produce, al mismo tiempo, la sonrisa y la confusión. Es similar a lo que sucede con las películas de Alonso, sobre las cuales también me referí a su carácter “brechtiano”, pero en Rejtman el extrañamiento funciona de otra manera ya que la distancia está atravesada por lo cómico. A diferencia de Alonso que expone hombres solitarios que viven dentro de un marco de referencia lejano, aquí se presentan personajes y situaciones cotidianas, cercanas, que a través de los procedimientos estéticos como la narrativa situacional, generan un guiño gracioso que a la vez es un signo de pregunta: una disyuntiva. El mundo presentado se vuelve un mundo irónico ya que al exponerse muestra una ruptura intrínseca. Lo irónico se daría en la articulación de desconexión entre lo cotidiano de ese mundo y lo “ilógico”, el sin sentido generado por la cadena de situaciones. En su libro sobre la ironía en el modernismo y el postmodernismo Alan Wilde plantea que: “Postmodern irony [...] is suspensive: an indecision about the meanings or relations of things is matched by a willingness to live with

uncertainty, to tolerate and, in some cases, to welcome a world seen as random and multiple, even, at times, absurd” (Wilde 44). Rejtman toma lo aleatorio y lo pone en el centro de sus narrativas generando una risa incómoda que no sabe muy bien por qué se ríe. El mundo exhibido es un mundo compartido por los personajes y el lector/espectador que se quiebra cuando lo absurdo se manifiesta a través de lo fortuito. En ese preciso momento, la ironía cumple un rol fundamental: se provoca una sonrisa, pero se hace incomprensible, ¿realmente nos reímos de eso? ¿De verdad es eso lo que acaba de suceder? De alguna manera, en esa risa extrañada se vuelve a hacer presente el *shock* que desaparece rápidamente debido a la velocidad en la que se dan las situaciones: no hay tiempo para pensar qué *ha sucedido*, ahora las cosas *pasan*.

Esa es la realidad rejtmaniana, espontánea y sorprendente al mismo tiempo. Es una realidad cotidiana y cercana –para aquellos que pueden identificar, reconocer y/o compartir las referencias de clase, generación y época- y también es una realidad distante y neutral, desabrida y, por momentos, absurda. Es una realidad que puede resumirse en un comentario del protagonista de “Quince cigarrillos” cuando le pide al instructor de la Academia de Peluquería de Villa Crespo que le corte el pelo bien cortito y le deje una cresta: “Me sorprende al escucharme, pero lo digo con tal seguridad que no lo pienso dos veces” (105). Esa es la lógica narrativa de Rejtman, la rapidez y la seguridad con la que actúan sus personajes sorprende, sin dar lugar a la reflexividad: las cosas suceden y listo. Casi no hay dilemas morales, y si los hay, se resuelven circunstancialmente. Diego, el narrador de este relato nunca ha fumado, pero su hermano, Mariano, siempre le ha atribuido esa mentira para ocultar su propia

adicción. Diego, sin siquiera quererlo -es decir, inercialmente-, gracias a un cigarrillo que le ofrece Laura una ex novia de su hermano, empieza a fumar mientras su hermano está en coma.⁹⁵ Cuando se encuentra con su madre en un café, sin pensarlo, enciende un cigarrillo:

De repente, sin proponérmelo, construyo un puente a través del tiempo. En un extremo, el paquete de cigarrillos que mis padres encontraron en el bolsillo del saco de Mariano y que Mariano aseguró durante todos estos años que era mío; en el otro, este cigarrillo que enciendo hoy, en un café de Palermo Viejo, delante de mi madre, mientras Mariano sigue en coma. Sé que no hay dudas ni atenuantes; le acabo de demostrar al mundo que el vicioso era yo. No importa que mi madre ahora fume como una chimenea, éste es un asunto que va mucho más allá del humo. A sus ojos se comprueba la sospecha de que fumé a escondidas durante toda mi vida, y mi negativa sistemática a través de los años me convierte en el hipócrita más grande de la familia. Espero su ataque frontal, no cierro los ojos, pero en vez de palabras hirientes saca ella también su propio cigarrillo, de color fucsia, y me hace un gesto pidiéndome fuego (116-7).

Diego no fumaba, por una motivación externa (Laura) comienza a fumar y ese nuevo estado -fumador- se convierte en la nueva inercia: enciende un cigarrillo delante de su madre sin pensar en el peso moral de su acto. La circunstancia sola resuelve esa falta de conciencia reflexiva.

⁹⁵ “Sé que no fumo, jamás fumé en mi vida fumé, pero *por un motivo que no conozco acepto el cigarrillo que me ofrece Laura*” (103 resaltados míos).

Sin embargo, se debe tener cuidado y no confundir la superficialidad o falta de espesura con una ausencia de complejidad. La transparencia e inmediatez de la narrativa de Rejtman no impone una búsqueda de significación más allá del plano de lo dado, pero sí interpela al lector/espectador porque le quita las ataduras de significación causales y lógicas a las que puede estar acostumbrado. Siguiendo la línea de Clément Rosset cuando piensa en Beckett, la narrativa de Rejtman no es laberíntica, no hay que encontrar el camino que nos lleve a la salida y al sentido; sus cuentos y películas “no sugieren una significación incomprensible y oculta, promesa de un sentido lejano y misterioso” (Rosset 33). Por el contrario, se trata de una confusión de caminos, más rizomática si se quiere, que en vez de darle un sentido cerrado a la realidad, la abre a la insignificancia: “Llamaremos insignificancia de lo real a esta propiedad inherente a toda realidad, la de ser fortuita y determinada, la de ser siempre al mismo tiempo *anyhow* y *somehow* de cierta manera, de cualquier manera. Lo que empuja a la realidad hacia el sinsentido es justamente la obligación de que tiene que ser siempre significativa” (Rosset 24). De alguna manera esa sería la causa del desconcierto en la narrativa de Rejtman: se espera una realidad determinada y significativa, pero se entrega otra cosa. Es esa espera la que produce el sinsentido y el choque porque estas narrativas presentan la insignificancia de lo real en sí mismas. Esto no implica que haya una anulación total del sentido, sino que al no tratarse de un sentido dado, previamente establecido, se pone de manifiesto, justamente, que la experiencia del mundo no es algo nunca ya fijado. La narrativa de Rejtman muestra, como él mismo dice, “el mundo donde está esta gente. Nada más” (s/n).⁹⁶ En ese “nada más” se manifiesta la ausencia de un plan argumental porque, tal como

⁹⁶ En “La importancia de llamarse Silvia Prieto”, entrevista en el suplemento *Radar*.

planteaban los situacionistas, la vida del hombre no es más que un azar. Una narrativa basada en la concatenación de situaciones da lugar al dejarse llevar -o permanecer- en ese “nada más”.

Entonces, esa rapidez, superficialidad y urgencia con la que se dan las cosas no debe ser asociada a la información –de la distinción benjaminiana– sino a una (otra) posibilidad de narrar la experiencia contemporánea desde la construcción de un extrañamiento que surge a partir de esa inmediatez. Como plantea Aguilar, Rejtman muestra “cómo funciona un mundo frío en el que todo es transitorio y está en movimiento pero también cómo, en estas situaciones transitorias y en esos movimientos de huida, puede encontrarse, aunque sea por un instante, el fulgor de una experiencia” (63). La experiencia insignificante del presente: es aceptar la ruptura de la que se forma parte; es aceptar que no hay nada más allá de lo que se ve y se presenta. Aceptar, por ejemplo, el estado de las cosas en medio del llamado capitalismo tardío y el crudo neoliberalismo de los años noventa en adelante. Al analizar el cuento “Barras”, Beatriz Sarlo expone el carácter postmoderno de la narrativa de Rejtman. Según ella, este relato pone de manifiesto que “la máscara es lo que se tiene; se tiene para sí y para los demás [...] Lo que parecen ser no encubre otra cosa” (132). Ya no hay una verdad escondida detrás de la apariencia, la máscara es la verdad. Esto es, de alguna manera, lo que sucede con su propia narrativa: no hay que buscar ninguna verdad o significación más allá de lo dado. Lo dado es, justamente, lo que se quiere mostrar.

La mirada crítica de Rejtman no se basa en la confrontación sino en la exposición de la experiencia desde la insignificancia: poner delante del lector y/o

espectador personajes que se mueven sin motivaciones que pasan de un vicio o un hobby al otro, que están despojados de deseos concretos y de grandes preocupaciones, como si aceptaran resignados que ese mundo al que están inmersos no se puede cambiar ni tampoco ellos. En el cuento “Los argentinos” (*Velcro y yo*) Carlos, un brasilero, le cuenta a Javier, el protagonista que llegó a Argentina de vacaciones y buscar a unos argentinos con los que había compartido varias actividades cuando ellos estuvieron en Brasil: “Me vinieron a buscar al aeropuerto, nos saludamos con besos y abrazos, y apenas nos metimos en el coche en la autopista me robaron, me violaron en los bosques de Ezeiza, y me dejaron ahí tirado”. Frente a esta confesión, Javier lo único que dice es: “Carlos habla bastante bien castellano” (184). Luego pregunta si lo relatado es verdad y la búsqueda de los violadores se convertirá en uno de los ejes del cuento, pero en el preciso momento en que se narra, no hay reflexión ni preocupación, como si lo sucedido fuera algo totalmente normal, aceptable en esa realidad. En este sentido, es una narrativa sin programa moral, ni especulativo. Una distopía sin los avatares de la ciencia ficción, una distopía anclada en el presente. Como plantea Hugo Salas, las estructuras de Rejtman “parecieran querer negar que el tema más acuciante de su cinematografía es la fisura” (s/n). Fisura del presente que no busca reconciliación ni solución, que admite las estructuras a las que se somete de la forma más neutral y natural posible.

El mecanismo de los personajes

Y esa fisura se expone, sobre todo, a través de las actitudes de los personajes y sus relaciones interpersonales que conforman y movilizan la narrativa rejtmaniana.

En casi todos sus cuentos y películas, los personajes se suspenden en la realidad: hacen cosas sin querer, sin darse cuenta o sin rumbo fijo. Muchas veces están como hipnotizados o en estado de trance. En el caso de “Alplax” (*Literatura y otros cuentos*) Ana parece estar sometida al efecto de la pastilla que le da título al relato de principio a fin. El cuento comienza de la siguiente manera: “Ana toma media pastilla y se acuesta sobre el acolchado de su cama sin intenciones de dormir”. Y luego se la describe en reposo: “Acostada, Ana tiene los ojos abiertos y mira fijo el techo sin hacer ningún esfuerzo” (9). No tiene intenciones de dormir, pero inevitable e irónicamente, se duerme –Alplax es un antidepresivo y ansiolítico que usado en exceso puede causar somnolencia. Si bien es Ana la que toma (decide tomar) la pastilla, una vez que lo hace, ya no tiene control: está sometida a un efecto externo que la dirige. Así, por ejemplo, es capaz de dormirse subida a una moto con el viento que le pega en la cara. Cabe destacar que tomar drogas en las narrativas de Rejtman no se expone como conflicto moral; las drogas son parte del mundo dado y son un elemento más de consumo totalmente asimilado por una sociedad que no cuestiona su alienación. Tomar drogas, entonces, es una situación más.

Considero relevante detenerme un momento en la presencia de las drogas en la narrativa de Rejtman ya que las drogas vendrían a formularse como el consumo en sí mismo, es decir, el epítome del capitalismo. La adicción genera un deseo que tiene un fin exclusivo. Aquí no hay escape: el deseo posee un objetivo que hay que satisfacer. Tal como analiza Ole Bjerg, la diferencia entre cualquier otro tipo de consumo y el de las drogas es que ellas se consumen por sus propiedades “psicoactivas” (3), en cambio, otro tipo de productos se consume por su gusto, color, olor, etc. En un mundo

dominado por la alienación, las drogas no hacen más que incrementar esa alienación tanto por los efectos que produce como por su condición intrínseca de deseo de consumo. Si en el capitalismo imperante la alienación ya no se encuentra más en la producción sino en el consumo, las drogas, como deseo con un objeto bien delimitado, son el ejemplo por antonomasia de este fenómeno.⁹⁷ En este sentido, la incorporación de las drogas en la narrativa de Retjman viene a mostrar esa mecanización total de los personajes generada por un mundo que se sostiene por ese tipo de relaciones de deseo. Sin embargo, la narrativa en sí va más allá y no satisface ningún deseo: el fin del cuento no tiene fin, cae en un abismo, pero no adictivo, es un abismo de la incertidumbre y la irresolución.

Al final del relato, Ana y sus amigas Laura y Gabriela comparten un licuado de banana que contiene el polvillo de seis Alplax. El relato concluye con Ana, saliendo de su casa hacia un destino indefinido: “Sale a la calle y toma un colectivo. No sabe a dónde va” (17). Se duerme en el colectivo y se despierta en la terminal, en una calle y un barrio en los que nunca estuvo antes. Ana, aparentemente dominada por los efectos de la droga, toma un curso inesperado, que no la lleva ningún lugar específico: es un camino más dentro de un mundo que se ha vuelto insignificante. Ana actúa por inercia, sale de su casa sin dirección, ofreciéndose, de alguna manera, a esa realidad inconsecuente. Este es, justamente, el procedimiento típico de Rejtman: se muestra la inercia de los personajes y a través de ella se construye la estética de la

⁹⁷ Los situacionistas franceses explotan este concepto (la alienación generada por el consumo) a través de la idea de espectáculo. Por su lado, Jean Baudrillard analiza este fenómeno en *El sistema de los objetos* (1968) y *La sociedad de consumo* (1970). En estos textos explora cómo las mercancías se han convertido en una necesidad producida por el mismo sistema de producción: “El sistema de necesidades es un producto del sistema de producción” (75). Es por esto que para Baudrillard, “el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos” (1984 224).

inercia, es decir, una narrativa construida a partir de situaciones inesperadas, como el lugar a donde el colectivo la lleva a Ana.

La indeterminación narrativa va de la mano con estos personajes que no saben hacia dónde se dirigen. En “Ornella” el protagonista “Salió de su casa sin rumbo fijo, como otros salen a caminar. Sin pensar en lo que hace se deja llevar por la dirección de las calles” (67) o en *Silvia Prieto* cuando en la escena 109, Silvia dice en voz en off: “No me acuerdo cómo, pero en un momento aparecí caminando sola en los bosques de Palermo” (99). La falta de dirección o rumbo se reitera en Rejtman, pero nunca se expone como conflicto, por el contrario, parece normal para estos personajes no saber hacia dónde van o, en todo caso, se conforman con esa incertidumbre. Actúan mecánicamente, sin pensar, y cuando se narra esa falta de raciocinio sobre su accionar, se lo hace desde la misma inercia: la narración tampoco permite la reflexión sobre los actos fortuitos. La inercia, entonces, es doble: de los personajes y, por lo tanto, de la trama, pero también del mismo acto de narrar que continua a la deriva sin dar lugar a la introspección sobre lo sucedido. Se presenta así un mundo donde razonar no parece ser una prioridad. Los personajes, sujetos al vacío del presente, no se preocupan, dan por sentado lo que les sucede. Es un mundo que, como dice Benjamin en *Dirección única*, “[l]a construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones” (15). El hecho en sí se postula como el centro narrativa, la situación, y los personajes están allí como muñecos. Lo que choca, el *shock* irónico al que me refería anteriormente, es, justamente, la falta de convicción.

Las acciones no están sujetas a motivaciones propias de los personajes. Este “dejarse llevar” puede ser algo tan simple como salir sin dirección fija, pero también puede estar relacionado con la vida en general de un personaje, como es el caso de Leo en “Barras” (*Velcro y yo*) que “como no tiene un trabajo se pasa horas y horas encerrado en el gimnasio” (40). Este accionar motivado solamente porque su hermana se lo sugirió y por la falta de trabajo –dos fuerzas externas- lo convierte a Leo en un adicto al gimnasio, a los batidos y a los anabólicos: se crea una nueva inercia. Los vicios y los hobbies reflejan el carácter desafectado de los personajes. Ya expuse el ejemplo de Diego en “Quince cigarrillos” que comienza a fumar porque se lo ofrecen, pero también se introduce al mundo de los patinadores rollers –del que es totalmente ajeno- solamente para intentar encontrar a una chica, Durán. Ella también, cuenta más adelante, comenzó a patinar por casualidad: “Le pregunto cómo nació su pasión por los rollers; me dice que fue cuando se ganó los suyos en un concurso organizado para la promoción de una gaseosa” (110-1). En *Los guantes mágicos*, la ex novia del Alejandro, el protagonista, comienza a tomar alcohol porque Susana –quien luego se convertirá en su amiga- le enseña lo que es el *happy hour* y, además, la hace adicta a todo tipo de drogas antidepresivas porque la convence de que está deprimida. Para Ariel y Carlos, dos personajes de “Los argentinos”, “convertirse en vegetarianos fue una opción obligada” (186) porque Ariel trabaja en un restaurante vegetariano y lleva comida a la casa todos los días. Todos estos son algunos ejemplos de cómo cosas que deberían generar algún tipo de placer como los vicios y los hobbies, aquí se reducen a simples actos inerciales. En casi todos los casos, son resultados, consecuencias de una motivación exterior, pero no dejan de ser inconsecuentes como vicios o hobbies que

son: no generan goce inmediato. En el caso de Leo y Durán, ir al gimnasio y andar en rollers respectivamente, termina siendo un lugar de pertenencia más que una actividad de fruición.

La falta de goce pone de relieve la ausencia de convicción y, por lo tanto, la carencia de deseo propio. Los deseos que circulan en estas narrativas están vinculados a fuerzas externas. Son deseos impuestos y consumados, tal como ocurre con la gran maquinaria capitalista: “El capitalismo instaura o restaura todas las clases de territorialidades residuales y facticias, imaginarias o simbólicas, sobre las que intenta, tanto bien como mal, volver a codificar, a sellar las personas derivadas de las cantidades abstractas” (Deleuze y Guattari 2005 40). Mientras el capitalismo basa en la carencia un sistema de consumo, en las narrativas de Rejtman la carencia se presenta como lo que define a esos personajes alienados por el consumo. En otras palabras, la estética de la inercia invierte la carencia: la toma no como deseo de consumo, deseo a fines, sino como deseo desarticulado, desatado de ligaduras representacionales. Que estos personajes carezcan de motivaciones propias es lo que moviliza la narración: la libera de argumentos y linealidades. Es por esto que la narrativa rejtmaniana está signada por actos automáticos que refuerzan el carácter situacional de la construcción literaria y cinematográfica.

El relato “Literatura” (*Literatura y otros cuentos*) inicia con un narrador en primera persona explicando que ha parado de bailar después de tres horas. Recién en ese momento se da cuenta de lo cansado que está. Sin embargo, al rato vuelve a bailar sin intención:

Sin querer empiezo a seguir el ritmo de la música con el pie; pego golpes cada vez más fuertes contra el piso de madera y puedo escuchar el ruido de la suela de mi zapato junto con la música. De a poco empiezo a mover rítmicamente la cabeza también, a toda velocidad, hasta que los movimientos se convierten en *convulsiones*. Muevo todo el cuerpo como si estuviera *en trance* con tanta violencia que volteo el vaso de gin tonic que dejé apoyado sobre la mesa al lado del sillón (45 resaltados míos).

Se puede ver aquí que el movimiento no es motivado, al contrario, el narrador lo compara con convulsiones, como si se tratara de algo provocado por algo exterior a él. Al hablar de “trance” también está suponiendo una falta de autocontrol, como si su cuerpo generara una inercia que él no puede controlar. La voluntad del personaje queda en segundo plano para dar lugar a la situación en sí: el acto de bailar.

Algo similar sucede en “Quince cigarrillos” cuando el narrador describe al grupo de seis chicas en rollers que bailan alrededor de un grabador: “*En una especie de trance*, las seis dan vueltas en círculo alrededor del aparato de música” (96 resaltados míos). Y más adelante se las describe como “hipnotizadas” (98). Los personajes realizan movimientos automáticos, de los cuales no necesitan estar conscientes. No es casual que bailar sea uno de los actos que se reitera en toda la narrativa de Rejtman:⁹⁸ bailar como una operación mecánica que no requiere ningún esfuerzo mental y que despoja a los personajes de todo autocontrol. La música funciona, entonces, como el antídoto contra el pensamiento, como sucede al final de

⁹⁸ Los casos más emblemáticos serían “Música disco” (*Rapado*) o *Los guantes mágicos*, pero el hecho de ir a bailar se repite en diferentes niveles en toda su narrativa.

“Todo puede pasar” cuando Javier regresa a su casa, se sienta en su cama, enciende un cigarrillo y “Piensa que la noche ya pasó y da otra pitada, hasta que finalmente *se olvida de pensar* y, con los ojos cerrados, *se deja llevar por la música*” (44 resaltados míos).

En general, las acciones empiezan a lindar con las obsesiones: tomar Alplax, hacer gimnasia, bailar. En *Silvia Prieto*, Silvia cuenta reiteradamente y con precisión la cantidad de cafés que sirve cuando trabaja de moza o corta y cocina con persistencia pollos a lo largo de toda la película. En *Rapado*, luego de que le roben su propia moto, Lucio decide robar una él mismo. Tanto él como Damián, su amigo, comienzan a obsesionarse, cada uno por su cuenta, con esa idea. Cuando Lucio finalmente “adquiere” (roba) una, sale sin destino hasta que la moto robada se descompone y la deja tirada en medio de la ruta. Mientras tanto, Damián bate récords en el video juego de carrera de motos. En todos estos casos, parece que las acciones terminan dominando a los sujetos que comienzan a actuar casi mecánicamente. Leo en “Barras”, como he dicho, encuentra su lugar de pertenencia en el gimnasio, no sólo va todos los días sino que consiguió un trabajo allí mismo y se muda a un departamento arriba. Pero, al igual que las situaciones fortuitas que lindan con el absurdo, las obsesiones se aceptan como parte de esta realidad idiota que se presenta. No hay cuestionamientos de ningún tipo, mucho menos morales. Los padres de Lucio en *Rapado* no le dicen nada a su hijo cuando esconde la moto robada en su cuarto (Imagen 2) o le saca dinero a su madre a escondidas. Todo parece resultar insignificante.



2. Lucio entra la moto al departamento para esconderla en su cuarto en *Rapado*.

En *Los guantes mágicos*, los personajes más vulnerables no actúan por sí mismos sino que se dejan llevar por lo que les dicen los demás. Alejandro hace prácticamente todo lo que le sugiere Piraña, un cliente de su *remise* que cree que él es amigo del colegio de su hermano y lo convence para que vaya a cenar a su casa y escuche el nuevo disco que acaba de grabar. Luego, lo persuade para que invierta en unas “acciones tecnológicas” y después en la importación de los guantes mágicos. Lo mismo sucede con la ex novia de Alejandro, Cecilia, que, como ya mencioné, se convierte en una adicta a las pastillas (antidepresivos y ansiolíticos, entre otras cosas) porque Susana, la esposa de Piraña, la convence de que está deprimida. Sin embargo, estos actos no son realmente persuadidos, los personajes como Piraña y Susana sugieren y los otros deciden inmediatamente –automáticamente– hacer lo que dicen. Esta dinámica funciona en diferentes niveles con casi todos los personajes de la película, logrando un efecto de automatismo total entre lo que se dice y lo que se hace. En esta aceptación de “lo dado” se postula una vez más el concepto de inercia: los personajes se mantienen en su movimiento de reposo continuo hasta que otro los “toca” y los desplaza, pero se vuelve a crear una nueva inercia. Alejandro debe vender su adorado auto Renault 12 para entrar en el negocio de la importación, pero

cuando éste fracasa, termina como chofer de micros de larga distancia. La movilidad que podría suponer una vida sobre ruedas, llevando pasajeros de un lado a otro, se convierte en esta película en un lugar estancado del cual Alejandro no se puede desprender. Nuevamente, se presenta un dinamismo-estático: un mundo donde el movimiento es producto de una parálisis o el movimiento genera parálisis. Alejandro trabaja en el “transporte de pasajeros” como dice Valeria, su novia, que también se describe de esa manera porque es azafata de *charters*. Alejandro se pasa llevando y trayendo gente a todos lados, sobre todo al aeropuerto. Cuando vende su auto, termina trabajando como chofer de micros de larga distancia. Alejandro vive en movimiento, pero él, su vida, parece permanecer en el mismo lugar. No hay ambición, ni progresión en este personaje: se deja llevar por lo que le dicen los demás. Lo único que hace por *motus proprio* es su hobby (a diferencia de otros personajes rejtmánicos), ir a bailar. Pero incluso eso, como he explicado, se convierte en un movimiento automático. En varias escenas se lo ve bailando, solo o acompañado, en medio de la pista de baile, pero en realidad no parece realmente seguir la música. Se lo ve haciendo movimientos casi mecánicos, como si todas las músicas fueran la misma. No es casual, entonces, que al final de la película nos encontremos con un Alejandro que a pesar de haber perdido su auto continúa intentando abrir con su llave automática todos los Renault 12 que ve por el camino y que termina yendo a bailar, solo (Imagen 3). Esa es la última imagen de la película: un personaje que se mueve, pero siempre en el mismo lugar, sin poder avanzar hacia ningún lado, moviéndose en su propio eje. Ese es el dinamismo-estático de la narrativa de Rejtman: la narración progresa, pero los personajes parecen quedarse en el mismo lugar, inertes, a pesar del

movimiento continuo. En este sentido, se puede pensar que su narrativa es un “transporte de pasajeros”, un transporte de personajes que van y vienen sin destino fijo.



3. Alejandro bailando solo en la última toma de *Los guantes mágicos*.

Por otro lado, la idea de la inercia se enfatiza en la forma de comunicarse que tienen los personajes de los tres primeros largometrajes de Rejtman. Tanto en *Rapado* como en *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*, los diálogos son como robotizados: todos hablan casi sin pausas, con el mismo tono, todo lo que se dice parecería que fuera lo mismo. Esta monotonía del lenguaje es lo que produce un efecto de desgano o dejadez. Todo está puesto en el mismo nivel, se puede hablar de usar ropa lisa, de estar embarazada, de pasear perros, de motos, de cortar trozos de pollo, de un negocio de importación o de una depresión de la misma manera. En la primera escena de *Los guantes mágicos*, Piraña está en el asiento de atrás del *remise* de Alejandro conversando con su esposa por el celular y criticando el auto que le acaban de enviar (el auto de Alejandro, en el que está viajando). Con un ritmo ágil y casi sin pausas habla y cuando termina la conversación se dirige a Alejandro. La transición es tan rápida y al mantener el mismo ritmo, casi no se comprende que ha terminado de

hablar con su esposa y ahora le habla a Alejandro. No hay modificación en el tono, la modulación o la inflexión, se mantiene igual. La marca del cambio la da la cámara: se pasa de un plano de Alejandro desde atrás (desde la perspectiva del asiento trasero del auto donde está sentado Piraña), a un plano de Piraña (desde la perspectiva el asiento de adelante, de Alejandro). Mientras Piraña habla con su esposa se mantiene fuera de campo, sólo se escucha su voz. Cuando comienza el diálogo con Alejandro, la cámara lo descubre (Imagen 4).

En las películas, la voz pone de manifiesto la desafectación de los personajes; es una de las herramientas más logradas para transmitir la falta de reacción y emoción. Si lo real es insignificante y fortuito, ¿por qué presentarla con diferentes formas, estilos, tonos? En esta neutralidad y laconismo de los diálogos y del lenguaje se pone de manifiesto una cierta indiferencia hacia lo que sucede, hacia la realidad. La exageración de la indiferencia del diálogo podría ser pensada como una visión de mundo, un mundo en el cual se han perdido los valores, donde ya no hay relieves y donde todo puede ser visto en el mismo nivel, el de la superficialidad. La mecanización y artificialidad del diálogo generan, de alguna manera, un choque en relación a esa realidad presentada. Este tipo de diálogo forzado produce un extrañamiento y es precisamente allí, en ese distanciamiento, donde se puede observar la visión contemporánea: la puesta en escena del automatismo es lo que choca produciendo una distancia entre el espectador y lo que se proyecta y, por lo tanto, esa distancia podría ser el gran espacio de reflexión sobre el presente.



4. Plano y contraplano de la conversación entre Piraña y Alejandro en *Los guantes mágicos*.

La superficie del presente

Este distanciamiento que produce el diálogo se traduce tanto en el lenguaje cinematográfico como en el literario. Por un lado, como ya han señalado varios críticos, las películas de Rejtman se caracterizan por la superficialidad y el minimalismo.⁹⁹ En sus filmes predominan la cámara fija y los planos generales y medios. No hay casi ningún primer plano o plano detalle. El mundo es visto desde un punto intermedio en el cual todo se puede observar a distancia en el mismo plano. En el mundo cinematográfico rejtmaniano no hay lugar para lo singular, por el contrario, es un mundo donde “se impone la lógica de lo equivalente” (Salas s/n). Hay una decisión deliberada de no hacer uso de la profundidad de campo: todo se mantiene en un mismo nivel de superficialidad. Ya no se trata sólo de un estatismo de la cámara, sino de un estatismo en la forma de mirar la realidad: no hay profundidad ni

⁹⁹ Ver los trabajos de Gonzalo Aguilar, Emilio Bernini, Diego Trerotola, Pablo Suárez o Javier Porta Fouz, entre otros.

perspectivas, como en el diálogo, todo se pone en el mismo nivel. La cámara “mira” a los personajes, los observa, pero siempre desde una distancia prudente a partir de la cual resulta imposible distinguir, por momentos, a los personajes mismos o sus expresiones.¹⁰⁰ Como sucede, por ejemplo, con las promotoras del jabón Brite para lavar la ropa en *Silvia Prieto*. Vestidas con el mismo uniforme podrían ser intercambiables e inidentificables, incluso Silvia y Brite, dos de los personajes principales (Imagen 5). Esto ocurre porque, en las películas de Rejtman, plantea Aguilar, hay “una puesta en escena que jamás privilegia a un personaje con un primer plano o que no utiliza el plano-contraplano para los diálogos y que no jerarquiza a los personajes a través de su ubicación en el espacio” (106).



5. Brite y Silvia vestidas con los uniformes del jabón que promocionan en *Silvia Prieto*.

Por otro lado, en sus cuentos, el uso del presente, la falta de adjetivos y adverbios, la ausencia en general de extensas descripciones y la utilización de oraciones simples son las características de una escritura concisa, que no da vueltas y que siempre va directo al grano. Así lo describe Diego Trerotola: “Desde *Rapado* y

¹⁰⁰ “El plano general como eje central de su mirada cinematográfica de una distancia leve y no marcada, sin énfasis y sin pausa, le da una libertad relacional a los personajes y los objetos, que pone en fuga cada situación, cada gesto, cada detalle de la imagen, para pasar parsimonioso a otro plano con una respiración rítmica guiada por el hablar monocorde de sus personajes” (Trerotola 107).

continuando en sus siguientes dos libros de cuentos –*Velcro y yo* (1996) y *Literatura y otros cuentos* (2005)- hay un estilo ascético, mayormente minimalista, en la construcción oracional, evitando la adjetivación decorativa y las descripciones de personajes y lugares, y focalizando directamente en las acciones, cristalizadas en verbos solitarios, sin acompañamiento adverbial” (103). Este estilo directo y sobrio marca, al igual que los planos generales, una distancia con lo narrado. En sus textos también todo se mantiene en el mismo nivel: se narra una acción de la misma forma que se narran los sentimientos de un personaje. No hay interioridad alguna: al igual que la cámara, como lectores observamos a los personajes y sus acciones, pero nunca llegamos a identificarnos con ellos, ni siquiera a simpatizar con ellos porque prevalece la indiferencia e incluso la apatía entre los mismos personajes.

Estos procedimientos están relacionados con la idea de narrativa situacional. Hay cierta congruencia entre la concepción de narrar la experiencia desde lo fortuito y las estrategias que se utilizan. Como he expuesto, la unión de situaciones azarosas genera distancia, y estos procedimientos no hacen otra cosa que acompañar ese efecto. Para que la inercia pueda ir más allá de la simple exposición de seres automatizados y crear un extrañamiento y, a través de él, fomentar una mirada crítica, necesita sustentarse en un aparato estético que funcione desde afuera, como testigo, sin poder, aunque quiera, inmiscuirse en la vida o circunstancias de los personajes. El distanciamiento de la cámara y de la escritura sirve para darle peso a la situación como tal, idiota, casual, incierta, y reforzar la insignificancia de esos seres que deambulan y que se presentan tan intercambiables como una mercancía.

En una entrevista, Rejtman señala que el tema de sus películas es la economía.¹⁰¹ Es evidente que la economía no sólo es el tema, sino también, como se ha visto, su procedimiento. La estética de la inercia basada en una narración fundamentalmente situacional es de por sí una estética económica que no invierte en elaboraciones complejas manteniéndose a nivel formal con lo justo y necesario. Por un lado, dados sus rasgos minimalistas, la economía reside en la simpleza y reducción de elementos formales como el tipo de plano o los sintagmas. Las situaciones en sí no tienen valor, sólo funcionalidad narrativa y por esto no hay necesidad de densidad ni complejidad estructural. Al predominar la sencillez de la forma, se revela la insignificancia de las situaciones y su carácter accidental. Por otro lado, también como resultado de la lógica situacional, la deriva de las tramas se debe en parte a que sus narraciones se sustentan a partir de negociaciones e intercambios y la circulación constante de personajes y objetos.

Aguilar sostiene que en la narrativa de Rejtman las relaciones interpersonales funcionan como transacciones. Los personajes se conocen por casualidad o a través de otros personajes y enseguida comienzan a relacionarse, pero en general se trata de vínculos desprovistos de sentimientos o emoción y, en el caso de las parejas, desprovistos también de sensualidad y sexualidad. Los personajes tienen sus particularidades, pero son más funcionales que otra cosa porque han perdido (o nunca tuvieron) personalidad propia: “comienzan a desprenderse de sus atributos; por esto las personas pueden circular sin vínculos, ocupar el papel de otro [...] y, tener, en

¹⁰¹ En “Vamos de paseo”, entrevista realizada por Alan Pauls, Rejtman dice sobre *Los guantes mágicos*: “Para Alejandro, la economía existe en función del coche. En todo sentido. *Que es otro de los temas de los que yo siempre hablo: la economía*” (s/n resaltados míos).

último instancia, el mismo nombre que otro” (Bernini 43-44).¹⁰² En *Los guantes mágicos* Cecilia y Alejandro no se ven afectados por su separación, Cecilia empieza una relación con el paseador de perros porque él, como ella, es adicto a las pastillas y Alejandro comienza a salir con Valeria porque le gusta ir a bailar igual que a él. No hay intimidad ni intensidad, nuevamente todo queda, hasta las relaciones humanas, en el nivel de la superficialidad. En muchos casos hay solidaridad o cooperación entre los personajes (como las asociaciones comerciales en “Ornella” o *Los guantes mágicos*), pero nunca hay profundidad. Las relaciones se vuelven banales o intercambiables: si los personajes se vinculan entre ellos es porque “están allí” y aprovechan esa proximidad o casualidad para acercarse aunque sea superficialmente. Al final de *Rapado*, Lucio termina yendo a dormir a la casa de un desconocido sólo porque es la segunda vez que se lo encuentra: está allí y se acerca.

Los personajes, como los objetos, circulan y a través de esa circulación se van produciendo las interrelaciones. A pesar de la fijeza de la cámara, el movimiento se produce en otros niveles. Este concepto de circulación, ya sea de cosas o de sujetos, conforma un modo de narrar que da lugar a una dinámica basada en el flujo de los personajes y los objetos, pero que no debe confundirse con progresión o evolución dramática. El caso más paradigmático, ya analizado por varios críticos, es el de *Silvia Prieto*. A lo largo de toda la película los personajes circulan y a partir de una lógica del encuentro se van generando relaciones. Al mismo tiempo, diferentes objetos recorren el filme en paralelo con el movimiento permanente de personajes.¹⁰³ La idea

¹⁰² Bernini habla aquí específicamente de *Silvia Prieto*, pero considero que es aplicable a casi toda la producción narrativa de Rejtman.

¹⁰³ Los casos más significativos son el saco Armani y la estatuilla. El primero pasa del italiano que Silvia conoce en Mar del Plata a Silvia, luego a Gabriel, luego a Echegoyen, el novio de Brite, hasta

de circular y no permanecer, mantiene suspendida toda posibilidad de profundización, ya sea de las relaciones interpersonales o con los objetos. Nada está hecho para aferrarse, todo es “descartable”, intercambiable, momentáneo. Por eso tampoco se puede observar una real progresión dramática en estos personajes: al mantenerse en constante circulación, se quedan en la superficie, generando, de manera deleuziana, un sentido en permanente estado de creación. Es decir, la desafección de los personajes no presenta necesariamente una falta de afecto en el nivel narrativo, por el contrario. Afecto entendido aquí tal como lo piensan Deleuze y Guattari, para quienes el afecto “no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar al yo” (246). Entonces, propongo aquí una diferenciación (y, por lo tanto, una relación) entre el carácter desafectado de los personajes y el carácter afectivo de la narración.

El primer aspecto tiene que ver con lo que postula Fredric Jameson sobre el decaimiento u ocaso del afecto con la postmodernidad o capitalismo tardío. Se trata, según él de la desaparición de las grandes temáticas modernas: la enajenación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento (11). Los sentimientos ahora son impersonales y “flotan libremente” (16). Según Jameson, no es que ya no existan las emociones, sino que ahora son intensidades, estallidos suspendidos de euforia. Retomo aquí mi lectura del *shock* de la modernidad: aquello que generaba una sensibilidad particular, ya no lo hace. En ese sentido, la postmodernidad ha

que regresa al italiano. La muñeca es un regalo de Gabriel a Brite que llega sus manos a través de Marcelo y que ella detesta y se la pasa a Silvia. A Silvia le recuerda a la otra Silvia y la tira por la ventanilla de un colectivo. Tirada en la calle la encuentra un adolescente que va a un recital donde toca la hija de Silvia Prieto 2. Pero más allá de estos dos casos, en toda la película se intercambian objetos: plata, droga, el canario, pollo, el contestador automático, jabón en polvo, la lámpara de botella, el shampoo, el tapado de piel, entre otras cosas.

liberado al individuo que ahora acepta su realidad, todos esos sentimientos propiamente modernos (enajenación, anomia, soledad, etc.) son la actualidad parte inherente del individuo. Ya no hay sorpresas, sólo el presente tal como es. Seres alienados y distantes, pero no como consecuencia de la realidad, sino como parte intrínseca de ellos mismos y del mundo en el que viven. Mundo de la información, de la distopía, de la no duración: un mundo marcado por las fisuras del presente. Por esto, sólo podemos percibir la capa más superficial de los personajes rejtmanianos, porque desde esa superficie se presenta la desafectación –o asimilación– del mundo en el que circulan. Jameson también se refiere a la falta de profundidad del capitalismo tardío asociada a una cultura del simulacro. Pero este concepto no debe asociarse al simulacro rebelde deleuziano, por el contrario, la superficie que plantea Jameson está más cerca de la sociedad del espectáculo de Debord, es decir, el dominio de la lógica (la superficialidad) de las imágenes (imágenes-información, no imágenes-tiempo): “a new depthlessness, which finds its prolongation in both contemporary ‘theory’ and in a whole new culture of the image or the simulacrum” (6). Esta falta de profundidad es reemplazada por la superficie, o por múltiples superficies. De este modo, se ve a los personajes de Rejtman suspenderse en esa superficie casi sin reacciones movidas por sus propias motivaciones, sin psicologismos ni interiorizaciones, sin fluir de la conciencia ni expresiones de pensamientos profundos, sin cuestionamientos morales. De esta manera, la evolución dramática de los personajes cae. Lucio en *Rapado*, se rapa la cabeza como un cambio drástico inicial, sin embargo, no hay una real transformación en sí. Lo mismo sucede con Silvia Prieto que decide abandonar su trabajo e irse a Mar del Plata, pero ella no

parece afectarse por su repentina resolución. Son, en casi todos los casos, determinaciones que no los determinan en absoluto.

El segundo caso, la afectividad de la narración, está relacionado, como mencioné, con el afecto definido por Deleuze y Guattari siguiendo las ideas de Spinoza.¹⁰⁴ La narrativa de Rejtman puede ser pensada en este sentido porque un afecto no es algo dado, es una potencia: la de afectar y ser afectado: “A cada relación de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, que agrupa una infinidad de partes, corresponde un grado de potencia. A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de partes exteriores o de sus propias partes. Los afectos son devenires” (260-1). La circulación continua de personajes y objetos revela el potencial afectivo de la narración: la relaciones que se generan a partir de la circulación manifiestan el potencial de modificación (de afectar o afectarse). Dicen Deleuze y Guattari:

Un cuerpo no se define por la forma que lo determina, ni como una sustancia o un sujeto determinados, ni por los órganos que posee o las funciones que ejerce. En el plan de consistencia, un cuerpo sólo se define por una longitud y una latitud: es decir, el conjunto de elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de

¹⁰⁴ En una de sus clases (24 de enero de 1978), Deleuze elabora el concepto de afecto que se presenta en la *Ética* de Spinoza. Para comprender el concepto de afecto primero hay que distinguirlo de las ideas. Según Deleuze, Spinoza considera las ideas de la misma manera que se había concebido en la historia de la filosofía: una idea es un modo de representar pensamiento. En cambio, el afecto es puede ser cualquier pensamiento que no representa nada. Las ideas en nuestra vida se suceden una tras otra, por esto Spinoza utiliza el término “automatón” para exponer que no son tantas las ideas que tenemos; son más las que se afirman en nosotros. Frente a la sucesión de ideas, Spinoza propone que hay algo más: variaciones. La continua variación de la fuerza de existir o de la potencia de actuar (potetia agendi). Este es uno de los puntos fundamentales, al que Deleuze y Guattari retomarán en sus propios postulados.

movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de lo que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia (latitud). Tan sólo afectos y movimientos locales, velocidades diferenciales (264).

No hay nada predeterminado, como la trama en la narrativa de Rejtman, sino que todo está sujeto a las relaciones potenciales del afecto. En este sentido, al plantear una estética de la inercia para pensar sus cuentos y películas, estoy proponiendo también relaciones de movimiento y de reposo: que la inercia se mantenga o no depende de lo potencial, es decir, de que el elemento que se mantiene inerte sea afectado o no por otro, por la fuerza externa. Es preciso recordar que la inercia en sí, tal como la describe Newton, es en sí misma movimiento y reposo. Por lo tanto, ya tiene inscripto esa posibilidad potencial. La narrativa de Rejtman, entonces, puede ser definida en los términos de Deleuze y Guattari porque se trata de “tan sólo afectos y movimientos locales, velocidades diferenciales”. Es la lógica situacional, la progresión regida por la arbitrariedad de las situaciones la que hace que se pueda pensar en una trama constituida (o mejor dicho, en vías de constitución) a través de los afectos, es decir, de lo potencial: la trama como devenir.

Si los afectos son “devenires no humanos del hombre” (1997 170), en Rejtman la trama y los personajes se conforman a partir de aquello que pueden llegar a ser: se puede devenir-*rollers* (porque el narrador de “Quince cigarrillos” se hace “roller” para acercarse a una chica), devenir-pastillas (porque Cecilia y Susana se vuelven adictas a las pastillas debido a su “depresión” en *Los guantes mágicos*), devenir-café o Armanis o Brites (porque en *Silvia Prieto* Silvia cuenta la cantidad y

tipos de cafés que sirve mientras trabaja como moza o porque dos personajes se llaman por el nombre de los objetos que tienen o promocionan), devenir-moto (porque en *Rapado* la vida de Lucio gira alrededor de la moto), devenir-gimnasio (por la obsesión con el gimnasio en “Barras”). En todos estos casos, los personajes devienen en cosas o aspectos no humanos. Un ejemplo peculiar es el de Gabriel y la lámpara de botella en *Silvia Prieto*. Hombre, concepto y cosa se funden gracias a la casualidad de las circunstancias. Silvia le regala a Gabriel una lámpara de botella que ella misma ha hecho y que en realidad le iba a regalar a la “otra” Silvia Prieto, pero Brite la convence de que no es un buen regalo de forma muy despectiva:

Brite - Se nota enseguida que la hiciste vos.

Silvia - Bueno, en realidad tiene más valor...

Brite - ¡Pero si ni siquiera le pusiste pantalla! Le falta la pantalla. ¿Cómo vas a regalar lámpara sin pantalla? Parece un chiste. Yo no le regalaría a nadie una lámpara de botella sin pantalla.

Al mismo tiempo, a Gabriel lo llamaban de esa manera cuando era joven. Su compañero de la secundaria, Garbuglia recuerda que ese era el sobrenombre de alguien cuando Gabriel lleva el artefacto al departamento que comparten, sin reconocer que se trataba de Gabriel:

Garbuglia - Lo que me acuerdo es que lo llamábamos lámpara de botella... ¿a quiénes se les dice lámpara de botella?

Garbuglia - ¿A quiénes?

Gabriel – Hay una tribu en el Amazonas, Garbuglia, los lámpara de botella.

Garbuglia – Qué decís... Lo que sí, no te ofendas, pero vamos a tener que comprarle una pantalla, así no queda muy bien. (...)

Garbuglia – Tan poco cosa que representa, ¿no? Un pobre adorno, algo hecho de la nada... un adorno barato.

Pero ya antes, cuando Silvia le regala la lámpara, Gabriel asume que así lo llamaban de chiquito aunque no sabía por qué. A esto Silvia le responde que “en mi colegio le decían lámpara de botella a los inútiles, a los que no servían para nada. A los que estaban de adorno”. El objeto, el concepto y la persona se unen y al mismo tiempo bifurcan constantemente. Si el afecto es “[e]s una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas [...] hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (175), la lámpara de botella funciona como una puesta en escena de ese zona de indeterminación que actúa como un guiño hacia el espectador porque pone de manifiesto la multiplicidad de posibilidades que puede tener la experiencia. El carácter idiota de la realidad, como se ha visto, es lo que permite que diferentes personajes y cosas fluyan constantemente sin restricciones ni limitaciones. Así, lámpara, Gabriel e inutilidad van y vienen creando líneas causales que llegan a puntos inesperados como cuando Gabriel se encuentra a una chica en el tren que reconoce el libro de poemas que lee (y que él ha escrito) y recuerda que al autor lo llamaban lámpara de botella. En ese momento, Gabriel saca el objeto de su bolso y lo rompe contra la ventanilla del tren.

Por esta razón, la cuestión de la superficialidad se puede observar a través de la naturaleza afectiva de la trama. Debido a la arbitrariedad, la pluralidad y la

constante sucesión de eventos, hechos y cosas van quedando en segundo plano y no se puede saber qué eventos tienen realmente importancia o qué cosas son relevantes en la narración. La falta de desarrollo produce que haya una fluidez entre una acción y otra –cosa que genera cierto movimiento y aceleración- pero al mismo tiempo les quita trascendencia a los acontecimientos. En “Literatura” dos personajes tienen una pelea que surge de la nada, sin explicación, y al párrafo siguiente el narrador habla de su futuro casamiento. No hay relación entre el evento anterior y lo que sigue: la pelea queda inmediatamente en el pasado. “Música disco” (*Rapado*) comienza con un encuentro entre el narrador y Lucas, un conocido que “hacía más o menos tres años que no lo veía” (47). Luego de una breve conversación, se despiden y el cuento sigue otro curso: la conversación ya quedó en segundo plano. Los sucesos se ponen todos al mismo nivel y luego se descartan. Un caso llamativo es el del estado de sitio en “Algunas cosas importantes para mi generación” (*Rapado*). Sin explicaciones, el narrador se levanta un día y encuentra un mensaje en su contestador automático: alguien le “advertía que no saliera a la calle sin documentos porque había estado de sitio” (137). Si bien los personajes muestran cierta preocupación por el estado de sitio, esta es una situación más dentro del relato, no se le da ni más ni menos valor que las otras cosas que han sucedido. De esta manera, al igual que los planos, los diálogos y las relaciones interpersonales, en los hechos no hay diferencia de importancia porque en las narrativas de Rejtman todo parece tener el mismo valor, todo puede llevarse al nivel de la superficialidad: “Rejtman parece narrar lo que acontece como efectos de superficie de algo que ha sucedido pero que, justamente, no tiene lugar en el relato” (Bernini 26). Tanto el conjunto fílmico como el literario está

marcado es un “mundo reducido poco más que a sus elementos mínimos, un universo sin espesores, únicamente expuesto a la *superficie plana* del plano, ya que éste no posee profundidad” (Bernini 22). En una entrevista, el mismo Rejtman dice que “el cine es superficie porque más allá de la pantalla no hay nada”.¹⁰⁵ Rejtman se mantiene en ese lugar, pero lo explota y hace de la superficie posibilidad narrativa por excelencia.

Retomo aquí la lógica del sentido de Deleuze ya que a través de su noción de acontecimiento, el sentido sólo puede ser concebido desde la superficie. Según él, el acontecimiento no es lo que sucede, “sino algo en lo que sucede, algo por venir conforme a lo que sucede” (2005 183). El acontecimiento es indefinible, es un efecto, y está siempre en la superficie, no tiene espesor. El sentido, entonces, se da solamente en ese nivel, en el del acontecimiento (que nunca es algo dado) y, por lo tanto, en la superficie. Deleuze plantea “una reorientación de todo el pensamiento y de lo que significa pensar: *ya no hay profundidad ni altura*” (164). Por esto, él recupera el pensamiento estoico que descubre la autonomía de la superficie; descubre “los acontecimientos incorpóreos, sentido o efectos, que son tan irreductibles a los cuerpos profundos como a las altas Ideas. Todo lo que sucede, y todo o que se dice, sucede y se dice en la superficie” (166). La superficie se propone como frontera en la cual el acontecimiento pueda constituirse como “la identidad de la forma y del vacío” (170). La narrativa de Rejtman, que no lleva a nada y de un pragmatismo económico, funciona desde el vacío, dándole forma(s) que llevan a una lógica del sentido propio: el sinsentido de la superficie o, siguiendo a la Rosset, la idiotez de la realidad.

¹⁰⁵ Citado en el artículo de Pablo Suárez “Martín Rejtman: la superficie de las cosas” (47).

Beatriz Sarlo plantea con respecto a *Silvia Prieto* que el mundo construido en estas narrativas es “Un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidad planas, sin volúmenes, como en la propia representación y los diálogos” (142). Es un mundo chato, llano, neutral, mínimo e, incluso, detenido porque el dinamismo que puede provocar la concatenación de hechos, al final se convierte en una simple ilusión de dinamismo. Otra vez nos encontramos en el terreno de la dinámica-estática ya que en realidad no hay progresión alguna, los eventos se van cancelando uno tras otro y los personajes circulan, pero, al mismo tiempo, se van quedando en el mismo lugar. La acumulación de eventos y acciones no lleva a nada: estamos estancados. Sin embargo, esa nada es la que le da sentido al acto de narrar. A través de ese vacío de la experiencia se abren las posibilidades no dadas. La dinámica reside, justamente, en el situar a la narración en el sinsentido de la superficie, porque se trata de “un punto aleatorio siempre desplazado de donde surge el acontecimiento como sentido” (Deleuze 2005 171). La superficie y la nada son la inmediatez que nos confronta con aquello que vendrá. En una realidad dominada por el automatismo y la urgencia del discurso de la información, Rejtman toma el elemento recurrente de la superficie (la inmediatez), pero lo reinventa para poder narrar.

El contemporáneo desencanto final

Los finales, sobre todo de las películas, son claves para observar esta visión de un mundo que no va hacia ningún lugar: los protagonistas de cada uno de los filmes sigue haciendo lo mismo de siempre. No hay progresión ni modificación en los personajes. En *Los guantes mágicos*, Alejandro baila solo en una discoteca, rodeado

de gente indiferente a él que sigue con sus movimientos mecánicos. En *Silvia Prieto*, Silvia vuelve a su casa con un desconocido que salió de la cárcel en lugar de Gabriel (su “pareja”), comen pollo y ven el video de su casamiento, como si nada hubiera pasado.¹⁰⁶ En *Rapado* Lucio, después de toda su aventura frustrada con la moto robada, vuelve al mismo lugar de siempre, un local de video juegos, duerme en la casa de un desconocido y en la escena final se lo ve esperando un colectivo. En los tres casos, a pesar de la multiplicidad de cosas que ocurren, los personajes, al final están en el mismo lugar donde empezaron: Alejandro bailando, Silvia ofreciendo pollo, Lucio sin moto. O, en realidad, sí hubo cambios, pero los estos personajes los viven con desgano y desinterés, como lo demuestra el último comentario de Silvia: “a esa altura ya no me importaba nada” (106).

De esta manera, Martín Rejtman construye una dinámica-estática basada no sólo en procedimientos estéticos (automatismo de los personajes, los diálogos mecánicos y artificiales, los planos generales y medios, la cámara fija, lenguaje sobrio y mínimo, concatenación de acciones), sino también en la construcción de una indiferencia marcada por el desencanto con la realidad que muchas veces limita con el absurdo y el hastío porque su “razón de ser” no es otra que la idiotez de la realidad. Los personajes parecen dejarse llevar por una la inercia de la realidad o “caminar en el vacío”, como dice Agamben. Esa es la clave de sus cuentos y películas, ir hacia ningún lado, pero continuar en movimiento. En ese espacio del “ir” se construyen sus narrativas dominadas por una visión de mundo desganada. La desafectación de los personajes pone de manifiesto la posibilidad múltiple del afecto: la trama sólo puede

¹⁰⁶ Debo aclarar que cuando hablo de última escena en *Silvia Prieto* me refiero a la escena anterior al “documental” del final donde se juntan las diferentes “Silvia(s) Prieto”.

sustentarse desde el sinsentido que no es otro que el que surge de la experiencia contemporánea.

Juan José Saer plantea que un “escritor debe ser, según las palabras de Musil, un ‘hombre sin atributos’, es decir un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación. Esto es válido para cualquier escritor, cualquiera sea su nacionalidad. En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser le guardián de lo posible” (1997 276). Esto es, de alguna manera, lo que hace Rejtman tanto cinematográfica como literariamente porque sus cuentos y películas logran configurar un mundo que va más allá de una puesta en escena de la actualidad y de las predeterminaciones. En ellos se puede apreciar una mirada distanciada que genera extrañamiento y, por lo tanto, reflexión. Sus narrativas se enfrentan con el presente, lo examinan y lo afrontan, no para incorporarlo a sus narrativas, sino para que sus narrativas se construyan desde ese enfrentamiento. Como dice Saer, el gran enemigo del narrador es su propio tiempo, por lo tanto, es “*contra* él que deberá trabajar para ser, paradójicamente, más tarde, su mismo tiempo” (152). Hoy, ya entrados en el siglo XXI, este cineasta/escritor, escritor/cineasta, se detiene a observar no la aceleración, no el flujo de información o el deseo de progreso sino el detenimiento que provoca el movimiento: son los espacios de la inercia los que en verdad marcan las dinámicas del presente, dinámicas-estáticas.

En esta estética de la inercia podría estar la clave para comprender una visión de mundo que se extiende cada vez más en las creaciones artísticas contemporáneas.

Como modo de confrontación con la realidad, la inercia vendría a presentar un tipo de enajenación que ya no se basa solamente en los medios de producción: la inercia es la puesta en escena de un tipo de alienación que domina diferentes esferas del ser humano contemporáneo porque lo que se ha perdido, de alguna manera, es la posibilidad de formular nuestras propias motivaciones. A pesar del aparente pesimismo de esta postulación, la estética de la inercia abre un abanico de posibilidades ya que gracias al continuo “ir” se posiciona en el espacio del devenir. Entre la dejadez y la incertidumbre, entre el desgano y el hastío, la estética de la inercia supera a la inercia del presente generando una capacidad creativa que permite ir más allá de lo esperado. Es por esto que la vacuidad del presente no debe leerse literalmente: el vacío puede ser espacio de crítica y de invención. Como sucede en las narrativas de Rejtman: se mueven más allá del detenimiento porque en ellas todo puede pasar, aunque no pase nada.

Capítulo IV

La inacción como acción: La pausa en Diego Meret y Lucrecia Martel

“Porque *no escribir* es una forma de aceptar la realidad,
el peso y el paso de la realidad.
De modo que escribir la realidad
quizá sea un modo relegarla o, mejor,
de negar *eso* que pensamos que *fue* la realidad”
(Diego Meret, *En la pausa*).

Pausa en común

Pausa: momento de detenimiento en el cual no se puede definir con precisión lo que sucede. Todo queda suspendido, pero al mismo tiempo, algo permanece y se mantiene latente. Lo recóndito, en las pausas, emerge siempre en forma de incertidumbre. Y desde allí plantean una propuesta estética diferentes escritores y cineastas. La primera escena de *La ciénaga* de Lucrecia Martel o la explicación (“Pretexto”) de *En la pausa* (2009) de Diego Meret son claros ejemplos de este procedimiento. Así como Alonso y Chejfec parten de la demora, Martel y Meret lo hacen desde la pausa. Esta última, a diferencia de la demora, no es solamente un retraso o detenimiento de una acción o en una acción, sino un estadio consciente (o inconsciente en algunos casos) de inacción que, a pesar de ese quietismo, contiene elementos encubiertos o implícitos. En ambos casos, la pausa inicial pone de manifiesto una distancia y una mirada crítica de un presente que los contiene y que, a la vez, los desliza hacia una lateralidad propia de toda una época. En Martel, se desarrollará en sus tres largometrajes –*La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008)– desde la abulia y la concentración de la tensión y el suspenso en cualquier aspecto de la vida cotidiana. En Meret, la estrategia de su única

novela publicada hasta el momento es mucho más explícita como reflexión constante del narrador.¹⁰⁷

A pesar de sus diferencias tanto de circulación como estéticas -Martel es una de las directoras argentinas más reconocidas a nivel mundial y de Meret sólo se ha divulgado esta novela-¹⁰⁸, las obras de ambos autores están enlazadas en la pausa dado que sus narrativas son difíciles de descontextualizar: están atravesadas por una época de vaciamiento, la del menemismo y su neoliberalismo a rajatabla. Elijo presentarlos juntos porque en ambos la idea de la pausa aparece de forma muy distinta, mientras que en Meret cierta idea de inacción parece ser la única salida dentro de un mundo todavía más inactivo, en Martel la inacción es la forma de poner en evidencia el estado de una sociedad. De una u otra forma, la pausa se consolida como una mirada crítica que revisa la realidad desde su interior para mostrar que hay algo más allá detrás: toda pausa, toda inacción conlleva una necesidad, un reclamo tal vez, de accionar, de que algo, aunque no se vea, debe reaccionar.

Para el narrador de *En la pausa*, un narrador que quiere ser lector y se está formando como escritor, el período al que hace referencia está marcado por un recuerdo que pone de manifiesto la suspensión de su deseo: “Quería ser lector. Pero no cualquier lector. Quería ser lector de libros. Sin embargo, hubo un período durante

¹⁰⁷ Delimitar el corpus de una tesis puede resultar difícil. Elegir a Meret, autor de una sola novela, implica un riesgo, pero considero necesaria su inclusión en este proyecto. No sólo porque, como se verá a lo largo del capítulo, adscribo su novela a las narrativas de la suspensión, sino también porque percibo un proyecto de escritura que parte de una mirada totalmente contemporánea, es decir, que su punto de partida es una novela que cuestiona tanto una realidad histórica como el propio proceso de escritura.

¹⁰⁸ Las películas de Martel participaron en el Festival de Cannes y ya desde su primer cortometraje, *Rey muerto*, (incluido en *Historias breves II*) la acogida de la crítica fue impresionante y sus películas, a diferencia de las de Rejtman, traspasaron las fronteras argentinas. Por otro lado, si bien la novela de Meret es su única publicación, ganó el premio Indio Rico de autobiografía en 2008 con un jurado compuesto por María Moreno, Ricardo Piglia y Edgardo Cozarinsky y ya fue reeditada por la editorial española La uña rota.

el cual no recuerdo haber leído nada” (11). Y más adelante aclara: “Fueron los años del menemismo, cuando todo el mundo estaba en la calle. Era como si no hubiera a dónde ir, pero igual era como si a cada instante estuviéramos por ir a algún lado” (11). Este “estar a la deriva” del cual habla el narrador es el punto de partida de su escritura, es, como lo plantea el título del apartado, el “Pretexto” para comenzar a narrar todos esos otros fragmentos que conforman la segunda parte, “Retazos de la pausa”. Definir esta época parece ser una necesidad imprescindible que no sólo precede al texto central (los retazos) sino que, de alguna manera, los justifica (como explicación, como evidencia). Para poder narrar la experiencia (en la segunda parte), el narrador debe escribir este primer alegato explicitando la imposibilidad de narrar o, incluso, de experimentar, en este período determinado. El narrador asume el *deslizamiento* —como él lo llama— y dice: “Y estar allí era como prestarse a la decadencia. Alguien, como si se tratara de un titiritero bestial e invisible, nos hacía caminar, hablar, nos exprimía la vida impiadosamente” (12). Los años del menemismo, que le arrebataron la lectura durante su juventud, son paradójicamente el motor de la escritura. La mirada distanciada es la que puede afirmar que “Estábamos como vaciados” (12) y, años después, es capaz de narrar la experiencia, cosa que hubiera sido totalmente imposible desde el “deslizamiento”. Sólo el después de la pausa le permite narrar la pausa, como si la experiencia se hiciera realizable y reconocible una vez sucedida, pasada:

Otros, como yo, sólo perdieron años de lectura. Pero hubo muchos que no pudieron *correrse* y aún hoy siguen rebotando, como *packmans*, contra las paredes de esa pista noventosa. Yo, así como dejé de

hacerlo, de la noche a la mañana volví a leer. Después empecé a llenar cuadernos, a sentir ganas de escribir, a sentarme en el banco de una plaza, o en la mesa de la cocina de mi madre, a esperar que apareciera, como quien sueña una llegada, una palabra dibujada con mano de escritor (12).

En la pausa, entonces, sería algo así como una puesta en escena del impedimento de narrar la experiencia en un mundo dominado por el neoliberalismo imperante. El discurso de la información había logrado borrar cualquier rastro de los discursos de la experiencia.¹⁰⁹ Y ese es, precisamente, su punto de partida.

La primera escena de *La ciénaga* también se sitúa en una pausa. Junto a la pileta pantanosa se ve a un grupo de adultos tirados en reposeras, totalmente abombados por el alcohol y el calor. Cuando la lluvia los sorprende, se levantan como zombies, actúan sin saber qué hacer. Así, la película comienza presentando a una de sus protagonistas, Mecha, en un estado de trance, en el cual parece incapaz de pensar o reaccionar por sí misma. Mecha será a lo largo del film el ejemplo de la inacción por antonomasia: no hace más que estar echada en su cama. En este sentido, Mecha es el reflejo del vaciamiento que plantea el narrador de *En la pausa*: un personaje que está ahí, inmóvil, deslizado, decadente. Algo similar sucede con Verónica, la protagonista de *La mujer sin cabeza* que, a pesar de su movimiento mecánico constante, parece estar atrapada en una red de detenimiento: ella misma no sabe con

¹⁰⁹ Eduardo Grüner en “Las fronteras del (des)orden” plantea que el ajuste neoconservador menemista tuvo un fuerte impacto a nivel cultural y que en la etapa de reconversión capitalista hay que tomar en cuenta “la hegemonía sobre cierto tipo de dotaciones no-tradicionales (el conocimiento científico-técnico, la información, las comunicaciones) resulta decisiva para el proceso de diferenciación de identidades sociales, y para la consiguiente generación de nuevas formas de desigualdad y exclusión, es decir, de poder” (106 el primer énfasis es mío).

precisión qué sucede a su alrededor. Ambas películas, junto con *La niña santa*, se centran en mujeres y familias que pertenecen a una clase social media alta asentada en alguna provincia del norte argentino¹¹⁰ y que claramente se distinguen de la población que las rodea poniendo en evidencia la gran brecha entre clases acrecentada gracias a las políticas neoliberales.¹¹¹ Este dato, aparentemente casual, une a las protagonistas tanto como su inacción: Mecha tirada en la cama, Verónica perdida en la realidad y Helena dueña de un hotel, pero no hace más que coquetear con los doctores del congreso que allí se realiza. De esta manera, la pasividad de los personajes refleja el vaciamiento propio de ese presente neoliberal que las desliza a construirse como seres inanimados. Mientras que Meret plantea la pausa como motor propulsor de la escritura, Martel expone la pausa y la presenta para construir mundos sujetos a la suspensión -en dos de sus posibles acepciones: detenimiento y *suspense*-. En ambos casos, se esconde en la pausa toda la incertidumbre de esa nada, del vacío frente al que se encuentran los personajes. Desde la imposibilidad de la certeza, la pausa juega un doble rol desde el deslizamiento: por un lado, es la exposición de la decadencia, de la dominación, de la vacuidad, pero por otro lado, es la posibilidad imposible de construir un proyecto estético; es la creación desde la ruptura y la incertidumbre mismas.

¹¹⁰ En algunos casos se explicita que se trata de Salta, en otros, se puede asumir por los paisajes, ciertas referencias, la entonación y el lenguaje de los personajes. Por otro lado, se sabe por Martel que Salta es la locación elegida para sus películas y su tierra natal. Más allá de las referencias explícitas, queda claro que están situadas en alguna provincia del norte argentino.

¹¹¹ Mecha es dueña de tierras que producen pimientos, Verónica es odontóloga y Helena es dueña de un hotel. En las tres películas su posición social y económica se muestra no sólo a través de los bienes sino también a partir de las interrelaciones jerárquicas. Las tres son “jefas” de hogar que tienen una o más empleadas domésticas a su cargo.

Escribir en la suspensión

Narrarse

La pausa inicial de Meret, el pretexto que funciona como introducción, es una pausa entre otras. A lo largo de este relato, se van narrando diferentes experiencias que el narrador va entrelazando sin necesidad de justificar su concatenación. Es que, justamente, *En la pausa* comienza (continúa, mejor dicho) explicando su propia filosofía, que, tal vez, pueda definirse como su lógica interna o su estética. Este libro, en teoría autobiográfico, comienza explicando (también en el “Pretexto”) la relación casual del narrador con la lectura, que posteriormente lo llevaría a la escritura. En su origen, no hay más que un libro, el *Martín Fierro*, el único presente en su casa y que, confiesa, le gustó poco. Sin embargo, es el acto de leer lo que descubre. Leer como acto sustancial y, al mismo tiempo, totalmente arbitrario dado que sus lecturas se limitaban al principio a la biblioteca de no más de cuarenta libros de su abuela. Luego, adulto (o joven-adulto), tiene la opción de elegir y se dedica a leer filosofía. Así comienzan los “Retazos de la pausa” con el primer apartado llamado, precisamente, “Filosofía”.

Con la compra del *Diccionario del hombre contemporáneo* de Russell, el protagonista nos cuenta sobre su viaje en la lectura filosófica y descubre, por la condición de diccionario, que ya no es necesaria una lectura lineal. Así, hojeando el libro y sin decidirse por ninguna definición, piensa en “nada”. Encuentra en esa entrada “ver todo”. Un poco desilusionado, cierra el libro y decide abrirlo al azar. En esa página se encuentra, casualmente, con la palabra “experiencia”. De esta manera, al azar, la nada se une con la experiencia, ofreciendo una posibilidad de aproximación a

esta última. Sin embargo, lo que más le interesa al narrador es llegar a concebir su propia definición de experiencia. Frente a lo que dice Russell (“la esencia de la experiencia es la modificación de la conducta producto de lo que ha experimentado”), él escribe: “puede que *la(s) experiencia(s)* sean la destrucción de pequeñas certezas” (16). El quiebre de la idea de una verdad dada y unívoca genera una especie de epifanía en el narrador que será la máquina propulsora de la escritura: “Entonces fue allí cuando me vinieron ganas de narrarme, de escribir... o mejor... de develar algunas experiencias con las que hasta ahora me he ido cruzando” (16). Con un vestigio benjaminiano, narrarse parece ser la forma de poder pensar la experiencia desde una perspectiva que la libera de las ataduras de la vida moderna. Es decir, la narración es la única capaz de darle vida a la incertidumbre inherente de la experiencia. Y eso es lo que va a hacer a lo largo de todo el libro: contar experiencias desde la falta de seguridad en su veracidad. La duda en el centro o soslayada siempre está presente porque el narrador sabe que si quiere narrar la experiencia pasada debe partir de la premisa de su imposibilidad. “No estoy seguro, pero me parece que fue por la tarde” (33), comienza diciendo en el fragmento “Los bichos bolita”. Esta ausencia de certeza no impide la narración, por el contrario, la incertidumbre se convierte en el fundamento de la escritura porque el acto mismo de recordar es imposible y se debe concebir como construcción, como ficción: “Trato de pensarme en los recuerdos... y cuanto más intento reconocerme en ellos menos me reconozco. O tal vez sí, aunque tengo la sensación de que para recordar primero hay que inventarse un pasado” (37). Claro que el narrador lleva este postulado a otro nivel admitiendo que la realidad misma es la que se pone en duda: “Es como si me costase

asumir la noción de realidad” (37). La narración se postula, entonces, como la primacía de la ficción frente a un mundo sometido a las leyes de la veracidad (de la información). Esto es precisamente lo que plantea Saer: “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo” (1997 175). Narrar, entonces, es la posibilidad de mostrar que la realidad misma es una categoría imprecisa e inestable.

Poco a poco, el narrador de Meret va construyendo su propio mundo que parece no ir hacia ningún lugar en concreto, en el que no pasa nada y que se manifiesta desde la recolección de fragmentos de una vida, de una realidad que se admite, desde el comienzo, como aleatoria creando un relato sin ningún tipo de atadura causal:

De modo que, ahora que estoy en tren de narrarme, no sé muy bien por dónde tomar el hilo que me gustaría que fuera argumental, pues si de algo estoy seguro es que llegué aquí sin ningún argumento, o al menos sin *un argumento inteligible*. Por otro lado también sé que no me apartaré por lo que dure el texto de ciertos episodios formativos, que, además vendrán *de manera absolutamente caprichosa* (37 resaltados míos).

La escritura no está sujeta a una trama o a una secuencia argumental, se deja llevar por los recuerdos y la organización caprichosa del narrador en divisiones, fragmentos de experiencias, cada uno con su pertinente título. Si bien hay una linealidad, un eje que atraviesa todo el relato constituido por el propio narrador y los eventos consecuentes de su vida, la elección de estos eventos y su orden no parecen seguir un patrón específico ni tener un objetivo claro. Es, simplemente, el “narrarse”.

La palabra experiencia en el diccionario de Russell mueve al protagonista a buscar su propia definición de experiencia. Luego de proponer a la experiencia como la destrucción de toda certeza y decidir narrarse, sabe también que incluso ese postulado debe ser cuestionado: “Lo primero que debo hacer, ahora que encontré una excusa para escribir, supongo, es poner en duda mi definición de ‘experiencia’, pues uno se pasa la vida destruyendo pequeñas certezas” (16-17). No hay, entonces, experiencia que sea realmente concebible como algo dado. Toda experiencia y, por lo tanto, toda realidad, siempre debe ser puesta en duda. Incluso desde la escritura, la narración es una puerta de acceso, pero no una clausura de la experiencia. La narración, la escritura en un sentido más amplio si se quiere, es el gran posible-imposible de la recuperación de la experiencia: se conforma desde su consciencia de imposibilidad. Tal vez por eso, el mismo narrador dice que desconfía “incluso de las palabras” (37). Al igual que Chejfec, Meret plantea la problemática de las limitaciones del lenguaje a la hora de expresar experiencias. Aquí se pone de manifiesto nuevamente la escisión que formula Agamben entre lenguaje e infancia: “La instancia de la infancia como archilímite se manifiesta en el lenguaje como lugar de la verdad” (70). Lo que están buscando estos autores, de alguna manera, es una infancia que pueda constituirse desde el lenguaje mismo, es decir, si se piensa a la escritura como el lugar privilegiado de la incertidumbre y ya no como el lugar de la verdad, entonces, no hay razón para seguir insistiendo en una limitación o división tajante entre *in-fancia* (la experiencia *per se*) y el lenguaje. La infancia ahora está incorporada en el lenguaje, aunque sea su imposibilidad.

Así como en *Boca de lobo* de Chejfec, el título funciona como metáfora de la escritura, como el espacio de la indeterminación generada por el discurso intrincado de los recuerdos y la cavilación, en *En la pausa*, el baldío se presenta como una forma de pensar la experiencia vivida: “Se me hace que ‘el baldío’ puede ser la expresión geográfica del pasado... el imperfecto rectángulo de acumulaciones” (72). El baldío se postula así como metáfora de la experiencia y, por lo tanto, de la escritura: es el terreno de lo desocupado, lo incompleto, lo deteriorado, lo defectuoso. Un rectángulo imperfecto que en su recorrido se despliega todo lo que está presente (irregular, inexacto) y lo que no, lo que se esconde en la superficie de un terreno descuidado. Los recuerdos, abandonados allí, afloran de forma arbitraria, sin exigirle a la escritura ninguna verdad o exactitud, ya no se puede: la escritura ahora también es baldío.

Dice Beatriz Sarlo en un artículo sobre la novela: “el predominio de la narración (ficcional o autobiográfica, para el caso da más o menos lo mismo), vuelve al libro interesante” (s/n). Si algo tiene de interesante es que el acto narrativo postula el cuestionamiento de la representación. Las palabras, de las que se desconfía, no pueden ser reflejo de ningún pasado ni de ninguna realidad. Narrar, aquí, implica romper con la cadena representacional al sostener que cualquier certeza del recuerdo en este caso, puede ser destruida. Narrar, entonces, debe ser comprendido como una elección consciente de desgarro. Narrar es la única manera posible de presentar hechos, eventos, mundos, realidades desde su propia condición indefinida. Narrar le permite al narrador sospechar de cada postulado que propone. Narrar es, por lo tanto, un permanente desvío y quizás por esto, el narrador explica que “aviso que cuando afirmo en general no sé lo que estoy diciendo” (37).

Narrar es, también –entonces-, un acto subversivo porque transgrede las limitaciones de lo puramente informativo para ir más allá de lo dado. En uno de los últimos fragmentos, el narrador cuenta lo sucedido la ocasión que de la fábrica donde trabajara le pidieron que “detallara en una hoja el recorrido que hacía desde mi casa hasta el trabajo” (69). Mientras otros escribieron información básica sobre sus recorridos, en forma de listado (“Av. Corrientes 1530, colectivo 111 hasta Av. Constituyentes 2750, Juramento 5450”, p.69), el narrador tuvo que reescribir el suyo porque escribió en detalle la descripción del recorrido: “Apenas un hilito de luz pasa por las persianas de mi ventana me levanto y salgo. Cada mañana lo pesco a Adriano, el encargado del edificio de la misma manera: como hipnotizado desliando la escoba a lo largo del hall...” (69). Esta es sólo la primera parte del “informe” entregado por el narrador en el que si bien sí provee la información requerida (más adelante habla de las calles que recorre), la subvierte convirtiéndola en narración. Y es así como en la fábrica, según él, “aventuré en sus entrañas mi primera narración” (69). Lo trivial, lo dado, lo sucedido, pasa a ser en la escritura algo que todavía puede estar sucediendo, que se atreve a tomarse el tiempo del detalle y las sensaciones y que no permite pensar el recorrido como algo conclusivo, es decir, no se trata de *un* recorrido o *el* recorrido (*erlebnis*), sino de la *experiencia* del recorrido (*erfahrung*). Escribir la experiencia es, como dice el narrador, como si fuera “algo parecido a escarbar, a tratar de sacar lo tapado a través de la presión de formas alfabéticas contra una rugosa madera” (66). Ya sea un recuerdo lejano de la infancia o el recorrido cotidiano, la escritura es un trabajo de tallado que refleja la creación, más que la indagación de “lo

sucedido”. Aunque busque más allá de la superficie, la narración se queda en la superficie y es allí donde muestra su propiedad inventiva.

Disritmias

Como he mencionado, la pausa inicial, el pretexto, no es la única pausa de la novela. En realidad, hay otras que están marcadas por la propia condición del narrador que tiene pausas que lo invaden en cualquier situación. Se trata de momentos en los cuales la mente se detiene y “es lo más parecido a padecer un principio de existencia momentánea” (39). Es lo que el narrador llama *disritmia*. Son estados de suspensión en las que la mente se ausenta como por ejemplo, cuando el narrador recuerda el momento de su infancia en el que estaba jugando al fútbol y “como los demás chicos, corría, me caía, pateaba la pelota y, de golpe, me quedé parado. Era lo único estático en la escena” (39). Es un momento de inacción total, pero que, sin embargo, conlleva todo un misterio para el que lo padece. ¿Qué sucede durante la pausa? ¿Es posible recobrar el sentido de lo acontecido durante ese lapso de inexistencia? Al igual que los recuerdos, al igual que la realidad y la experiencia mismas, recuperar lo ocurrido en la ausencia de la *disritmia* resulta imposible. Cabe pensar, entonces, en la *disritmia* no como una excepción a la regla sino como una parte esencial de cualquier existencia. En otras palabras, es tan inasequible recuperar una experiencia vivida como una aparentemente no-vivida. La suspensión se fundamenta así desde la ficción, pero ya no sólo la suspensión propiamente “disrítica” sino también como la posibilidad de recuperar, a través de la narración, la experiencia.

El prefijo *dis-* puede ser interpretado en sus diferentes acepciones: negación, separación, distinción o anomalía. Cualquiera de ellas señala un distanciamiento en relación con el ritmo (*-ritmia*). Ritmo “normal”: el establecido, el dado. Alejarse de ese ritmo implica una ruptura. En este sentido, la *disritmia* funcionaría como el tiempo “out-of-joint” derridiano, un tiempo fuera de tiempo.¹¹² La pausa es un quiebre que se instala en el ritmo de vida. Todo continúa su curso, pero algo, al mismo tiempo, se modifica. Algo viene a penetrar en esa normalidad: la pausa que trae consigo un destello de nulidad, pero que, en realidad, es una apertura. La suspensión hace presente lo latente, todo aquello a través de lo cual se manifiesta la imposibilidad de darle una clausura certera a la experiencia, a la realidad, al presente. Ese desvío del ritmo habitual no es sólo una instancia de inacción para quien lo padece sino que también muestra que siempre hay algo (un tiempo, una presencia, una ausencia, una experiencia otra) que está allí y es tan real –ficcional- como la realidad misma. La pausa irrumpe dando la pauta de que hay otras posibilidades, es decir, otros tiempos, otras perspectivas, de estar en el presente. La pausa, en este sentido, es una apertura, una grieta en la linealidad. Por ejemplo, cuando el narrador es capaz de quedarse en un “estado de hipnotismo generado por el objeto o causa más inesperados” (30) y le sucede comprando un botón. La interacción entre el narrador y la señora que atiende la mercería es interrumpida por la pausa. Mientras él le explica lo que necesita y ella se da vuelta a buscar una caja, él siente curiosidad por “un botón enorme, turquesa, que estaba pegado a la pared y que se abrió a [su] vista

¹¹² Me refiero a su elaboración de este concepto en *Spectres of Marx* en donde postula el carácter “disyunto”, “desajustado”, “inharmónico”, “descompuesto”, “desacordado”, “injusto” e, incluso, anacrónico del tiempo (22).

con el giro de la mujer diminuta” (30). El botón es, como él dice, la puerta de acceso a uno de sus aislamientos momentáneos:

Luego no sé cuánto tiempo estuve así, en silencio, paralizado, en *pausa*, con mis pensamientos en huelga. Recuerdo que regresé del viaje como quien introduce en su sueño el sonido de un despertador que se hace, por su insistencia, insoportable. El sonido despabilador fue la voz ronca de la mujer que se hacía cuerpo en lo que capté, entiendo que por repetición, con la forma de una palabra. Fue algo así: “ió, iió, iiió, iiioó... or, eor, eoor, seor, seeor, senós, señó, señor, señor, señor, señor, señor... (30).

La pausa no sólo es vivida por el narrador —que de hecho no se da cuenta que sucede hasta que termina— sino también por la señora que ve interrumpida la transacción. A su vez, esa realidad que ha sido interceptada por la pausa, comienza a ser parte de ella cuando el “sonido despabilador” es asumido como parte de ese trance. Aquello que se supone como lo que interviene en la realidad, quebrándola, es, al mismo tiempo, importunado por esa realidad que deja de tener una consistencia tan precisa como se suele creer. El “señor” se convierte en un balbuceo, en un “ió, iió”. La realidad se desmiembra en ese instante; la pausa la saca de su propio ritmo y la abre posibilidades que van más allá de “lo dado”.

En *Estética de la desaparición* Paul Virilio plantea la problemática de las ausencias llamadas picnolepsia que le suceden a algunos jóvenes durante las cuales “los sentidos parecen despiertos, pero no perciben las impresiones del exterior” (7). De forma similar a las disritmias del protagonista de *En la pausa*, estos jóvenes viven

una presencia-ausencia que propone –y les exige– una nueva relación con lo vivido. Dice Virilio: “Costumbre de ensamblar secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al *discursus*”¹¹³ (8). Virilio postula aquí lo que en Meret pone en práctica: la invención como parte esencial de la recuperación de la experiencia. Es que “con el tiempo, el joven picnoléptico se verá obligado a dudar del saber y los testimonios unánimes de su entorno, toda su certeza cambiará en sospecha, tenderá a creer (como Sexto Empírico) que nada existe y aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serla, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás” (Virilio 9). La pausa, como la picnolepsia, abre el camino a la desconfianza dudando de lo sucedido. Ya nada puede ser comprendido como realmente ocurrido de una sola manera y transmitir algo que no puede ser definido es todavía un desafío. El desafío de la narración.

El fragmento “Los dibujitos” es un párrafo sobre como al irse a dormir cuando era pequeño, cerraba los ojos y “volvía a ver” los dibujitos animados que había visto por la tarde. Cuando termina de narrar la experiencia, expresa lo siguiente: “Es curioso. Termino de escribir esto y tengo la sensación de que no es cierto. Quizás sea por la *pausa*, que se derramaba y se derrama con tanta facilidad” (22). La pausa provoca incertidumbre en diferentes niveles, tanto en el del recuerdo como en el de la escritura. Narrar la experiencia es poner en evidencia esa falta de certeza: gracias a la pausa, la realidad sólo puede ser comprendida en términos ficcionales y estos, a su

¹¹³ Virilio agrega una nota al pie sobre *discursus*: “Del latín *discurrere*, correr aquí y allá, término que describe bien la impresión de prisa y falta de ilación del conocimiento corriente en el picnoléptico” (8).

vez, nunca pueden ser unívocos sino que reflejan la multiplicidad de posibilidades de la experiencia. Es así como el acto de narrar en Meret es la manera de pensar la experiencia y recuperarla aceptando su imposibilidad de clausura. Y allí reside la aporía de todas estas narrativas de la suspensión.

“A veces pienso que no hay anécdota que explique una vida. O tal vez sí.” (p. 29), dice el narrador. Una aseveración seguida de duda en la cual ya se presupone que el acto narrativo no tiene un poder explicativo. La narración, relatar anécdotas o fragmentos de vida como sucede en esta novela, no tiene una funcionalidad específica. La explicación corresponde a la esfera de la información: aquello que presentará la experiencia como un evento definido y cerrado de sentido. En cambio, la anécdota narrada, abre la vida, no la explica ni la contiene: la presenta para ver sus grietas. El “O tal vez sí” final, que pone en cuestionamiento su propia afirmación, es una muestra del procedimiento general del relato que no limita las ideas a una verdad singular. El epígrafe usado para introducir uno de los últimos fragmentos –que quizás sean los versos de un poema que se debe formar uniéndolos con los otros epígrafes anónimos- exhibe esta visión: *“porque la única propiedad/de lo realmente intacto/es que va a romperse”* (70). Lo intacto, lo “entero”, lo “íntegro” no existe: la experiencia, entonces, es aquello que se sabe quebrado y la narración no puede sostenerse si no es desde la misma ruptura. Al asumir este principio, esta novela como las narrativas de la suspensión en general, formulan una concepción de la narrativa sumamente contemporánea: partir de la ruptura es posicionarse en las sombras para poder ver la luz del presente. A diferencia del gesto vanguardista en el que el quiebre

es un procedimiento, aquí el quiebre se convierte en algo intrínseco; es la única certeza posible.

Virilio formula que la misma noción de *ritmo* implica un cierto automatismo (23). Como sucede en el mundo actual, es la información la que impone un ritmo que impide el desvío: “Ya no parece posible mirar hacia los lados, rechazar la fijeza de la atención, alejarse del objeto hacia el contexto, evitar el origen de los hábitos, el acostumbramiento” (Virilio 51). En este sentido, la pausa provocada por la *disritmia* ofrece una nueva temporalidad y una nueva forma de situarse frente al ritmo establecido que rompe no sólo con la linealidad histórica sino también con el sistema dominante del capitalismo tardío: la información. Cuando Derrida examina el concepto del tiempo *out-of-joint* se pregunta si no es la disyunción la posibilidad misma del otro.¹¹⁴ En este sentido, la pausa como disyunción es justamente la que permite la apertura tanto hacia un ritmo otro como hacia el otro del evento derridiano, es decir, la apertura hacia aquello que está constantemente por venir (*arriver*). Ese “por venir” no es necesariamente un futuro dentro de una cadena lineal, puede ser también pasado o presente. La progresión narrativa del relato se produce al retroceder y poner atención en esas pausas permaneciendo en ellas. Saltar de pausa en pausa también es una forma de dis-ritmia, de ir en contra del avance teleológico. Entonces, ya sea en un sentido extratextual como textual, *En la pausa* rechaza los ritmos impuestos por la progresión lineal tanto histórica como narrativa (a fines) ya que en esta novela si se puede hablar de una lógica posible, es la de los retazos.

¹¹⁴ “Is not disjuncture the very possibility of the other?” (1994 22).

Isla

Hay otras pausas también. Como las que elige el propio narrador; pausas creadas, conscientes, que le permiten salir de la realidad. Por ejemplo, cuando viaja al pueblo correntino donde vive el padre –del cual no tuvo noticias por doce años-. Sentado en un tronco en la orilla del río Paraná y mirando hacia una isla, el narrador se arma un cigarrillo de marihuana y se queda ahí por tiempo indeterminado: “Fue una *pausa* larga, profunda, lejana” (27). Esta pausa, aunque es deliberada, comparte con las otras la opción del escape, pero no como huida, sino como desvío, como una posibilidad otra que irrumpe el ritmo establecido. Es por esto que la pausa puede ser calificable como la isla misma que contempla el narrador porque, según su padre, “En aquella isla había [...] otra manera de estar en el mundo” (27). No se sabe nada de la isla en concreto y el texto no brinda ninguna información específica, sólo especulaciones y apreciaciones como “estaba bueno pensar que en la isla que asomaba más allá del río vivía gente que nunca había salido de allí” (27). La isla es un misterio que se presenta, al igual que la pausa, como una posibilidad otra, como un dis-ritmo. El narrador elige tomar una pausa y observar aquello que está más allá aunque sea incomprensible. Esa es, justamente, la actitud que según Virilio hay que rescatar en un mundo en el cual la dirección de la mirada está restringida y manipulada: “Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia (Virilio 40).

Entonces, el narrador al tomarse una pausa voluntaria y dirigir su mirada hacia ese otro lado realiza, de alguna manera, una actitud transgresora que muestra el procedimiento mismo de su escritura: poner atención en pequeñas cosas o en *otras* cosas, en los “retazos”, y así desviarse, narrarse. Frente a un mundo que se caracteriza, como sugiere Virilio, por sufrir una “picnolesia de masas”, es decir, una masa ausente por su automatismo debido a la sumisión producida por el sistema imperante que se sustenta en la información, el narrador resiste las leyes de la postmodernidad.

La isla ha tenido en la literatura un lugar preferentemente relacionado con lo fantástico, lo misterioso, lo perturbador, lo irracional.¹¹⁵ En la literatura argentina en particular, hay islas fundamentales que conceptualizan de forma particular su configuración, como por ejemplo, las islas de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *El limonero real* de Juan José Saer en donde se pueden observar diferentes modos de entramar lo posible en lo ficticio.¹¹⁶ Lo que me interesa destacar es que teniendo en cuenta las diferentes genealogías que se comprendan alrededor de la(s) isla(s), el narrador de *En la pausa* intenta inscribirse en alguna de ellas al contar que después de la pausa, en el camino de regreso hacia la casa del padre, imagina un cuento que nunca escribió. Sin embargo, inmediatamente después de esa afirmación, lo relata. O, mejor dicho, relata el bosquejo del cuento, lo que podría haber sido un cuento y no lo es, pero, a la vez, toma forma como un retazo más dentro de los otros. La isla, así, postula una lógica de la posibilidad-posible: no

¹¹⁵ Pienso en *La odisea*, *Ulises*, *La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, *La isla del doctor Moreau*, la ínsula Barataria del *Quijote*, sólo para dar algunos ejemplos.

¹¹⁶ En “De islas y utopías en la literatura argentina” Mónica Bueno analiza detalladamente estos tres casos.

escribir y escribir sobre la isla. El cuento potencial envuelve, como resume él mismo, “Una explosión, los pobres, la clase media y una isla” (28). Todo este fragmento sobre el reencuentro con su padre llamado “Comala” (otra gran “isla” desértica de la literatura) concluye con el siguiente párrafo: “También se decía, y esto es cierto como cualquier otro mito, que sólo los campesinos *entendían* la isla... e incluso solía pasar que algunos ya ancianos fueran en bote a morir allá... como si la isla fuera un lugar intermedio entre el reino del otro y este mundo” (28). Esta frase, expresada al final, queda ella misma en un lugar intermedio entre diferentes niveles de ficción. ¿Se refiere a la isla que ha estado observando o a la isla que ha creado y que no ha llegado a escribir (y que sí escribe)? La certeza del mito, es decir, su incertidumbre inherente, es tan propia de la realidad que observa como de la ficción. La isla es en ambos casos una bisagra entre dos mundos, pero más que nada, es una irrupción de lo otro puramente ficcional que está presente –o que se puede observar- en este mundo.

Fábrica

Anteriormente señalé que la fábrica le permite al protagonista escribir su primera narración y pone en evidencia la gran distinción entre *erlebnis* y *erfahrung* al convertir un pedazo de información en esa primera narración. Por esta razón, la fábrica es mucho más que un espacio de trabajo: es el lugar donde el narrador se configura como escritor y a través del cual, en cierto modo, accede a una escritura que patentiza su propia condición y la de la realidad que lo rodea. El hecho de poder constituirse como escritor lo conforma moralmente también: allí, en la fábrica, descubre el carácter contemporáneo de la escritura en el sentido de Agamben, es

decir, a través de ella conseguirá ver las sombras del presente. En la fábrica se mezclan dos tipos de pausas, la que mencioné al comienzo, relacionada a la situación socio-política de la Argentina durante el auge neoliberal, y la literaria, la pausa que le provoca la acción misma de escribir. Así, en la fábrica se combina una reflexión que gira entorno a la experiencia proletaria, la experiencia literaria y la que podría llamarse la experiencia contextual o histórica.

Por un lado, la experiencia proletaria se postula en principio desde los compañeros del narrador que han dado casi toda su vida al trabajo fabril: “Algunos compañeros de la textil habían estado trabajando allí hacía una parva de años. El resto también cargaba consigo una porción bastante importante de su vida en los engranajes de la fábrica” (61). E incluso, él mismo también había comenzado a trabajar allí desde que era un adolescente. Desde esta perspectiva, la fábrica es la vida o, más aún, como él mismo lo plantea: “El trabajo en la fábrica era *la realidad* porque la fábrica, y así me lo hacía sentir mi jefe (quien estaba como empantanado en su universo textil), era lo único real” (61). La fábrica se construye como una totalidad que le da sentido absoluto a la realidad porque ella “tenía la rara cualidad de hacer de la realidad un recorte certero y, en alguna medida, absoluto” (61). Parece haber aquí ciertas resonancias del realismo decimonónico y de las teorías lukacianas. Cabe recordar que para Lukács, la novela debe buscar la totalidad y exhibirla como una opción realizable en la realidad. Por eso, para él, es comprensible que la novela realista “presente las posibilidades abstractas y concretas de los hombres en esa unidad y oposición reales” (1977 26). La literatura realista debe reflejar la realidad de una vida histórico-social “compartida con otros hombres concretos, con influencias e

interrelaciones mutuas” (22) y al hacerlo muestra las posibilidades en sí reales, “pero cuya revelación se vio reprimida hasta ese momento por las circunstancias” (25). Sin embargo, la novela de Meret realiza un giro, el de la escritura, que rompe con esta idea de totalidad. El entrelazamiento de la experiencia proletaria con la experiencia de la escritura produce el desvío: a pesar de la pertenencia a esa realidad, la de la fábrica, el narrador logra desatarse y liberarse de un destino ya establecido. Esto no sucede solamente porque nos comunica de antemano que terminó renunciando a este trabajo, el desvío sucede también porque su condición de escritor está inscrita en esa realidad absoluta y, por lo tanto, es lo que le permite tomar distancia. Lo mismo sucede con su condición de escritor actual (en el presente de la escritura) que le brinda la posibilidad de confrontar la experiencia vivida. En ambos casos, se trata de un proceso creativo a través del cual el narrador puede ver “más allá de las luces” lo que da la pauta de su propio carácter contemporáneo.

“Había llegado a un grado de automaticidad tan elevado, que podía estar horas planchando paños de tejido y punto casi sin darme cuenta de lo que estaba haciendo” (62), cuenta el narrador sobre su experiencia fabril aludiendo al principio de alienación marxista según el cual los métodos de producción reducen al hombre a un simple fragmento de la máquina que maneja produciendo un extrañamiento total de sus facultades intelectuales.¹¹⁷ No obstante, la mecanización del trabajo, el grado de involuntariedad, lleva al narrador, al comienzo, a pensar, así de simple, pensar. A

¹¹⁷ “Within the capitalist system all methods for raising the social productiveness of labor are brought about at the cost of the individual laborer; all means for the development of production transform themselves into means of domination over, and exploitation of, the producers; they mutilate the laborer into a fragment of a man, degrade him to the level of an appendage of a machine, destroy every remnant charm in his work and turn it into a hated toil; they estrange from him the intellectual potentialities of the labor process in the same proportion as science incorporated in it as an independent power” (Marx, *Capital*, Vol. I, 1867, p. 645, citado en Selsam, Goldway y Martel p.297).

pesar del automatismo impuesto por el sistema de producción, el narrador se convierte en “El planchador existencial” (62), denominación que le da a un cuento que imagina. Como si fuera una instancia previa a la escritura, pensar es el punto de partida de su posterior conformación como escritor: “No pensaba en escribir pero imaginaba historias, mientras planchaba, como si estuviera escribiendo” (62). La ficción, ya sea como pensamiento o, más tarde, como escritura, se postula como un desvío, como una forma de desautomatización que permite romper con esa realidad tan certera y absoluta de la fábrica. En este sentido, la posibilidad creativa del narrador funciona también como una pausa, como un momento en el que la acción dominante (planchar) queda suspendida para dar lugar a otra en la que domina la fragmentación y la incertidumbre: la creación literaria. Por un lado hay una pertenencia a ese universo obrero, pero, por otro lado, hay una distancia que se expresa a través de la escritura. Por ejemplo, cuando habla de haberle tomado cariño a ciertas nociones del peronismo, “pero a las nociones el peronismo en boca de obreros... las incontaminadas y bellas” (61). En este caso, hay una exclusión: él no se presenta completamente como un obrero, las nociones peronistas vienen de los otros. Él las puede comprender, tomarles cariño, pero no le son propias. Él sólo puede recuperarlas a través de la escritura; él es aquel que puede reflexionar sobre ellas sin formar parte del mundo obrero (aunque en parte sí lo sea). La escritura le permite alejarse de aquello a lo que pertenece aunque sea por un período determinado de tiempo.

“El planchador existencial” es, justamente, un ejemplo de una historia que se imaginó durante sus largas horas de planchado en la fábrica y que luego escribe y de

la cual aclara que es un cuento que no imaginó como está escrito y que supone que la versión *in mente* era más linda. Sin embargo, ofrece una transcripción de la versión escrita. En ella comienza relatando su estado dentro de la fábrica: “Durante esos años trabajé en una fábrica textil. Fue entre 199... y 200..., creo, pues ahora, en verdad, no estoy seguro de nada. Andaba medio tagueado y otro poco aletargado, pero, como nunca me volvió a pasar, andaba en estado de poesía. Era como si estuviera padeciendo una especie de destierro, como de destierro antiguo” (62). En esta cita se puede observar que el narrador no se presenta a sí mismo como obrero, él simplemente trabajó en una fábrica por un lapso específico de años. El destierro al que alude podría ser interpretado de diferentes maneras, una de ellas sería pensar la fábrica como el espacio del destierro, como un estar fuera de sí, de su sí escritor. Otra opción sería pensar ese estado de poesía, esa pausa frente a la actividad mecánica del planchador, como un destierro “liberador”. En ambos casos, la confrontación radicaría entre su condición de escritor y su condición de obrero y cómo esta última sólo puede ser aprehendida a través de la escritura. Por un lado, produce la escritura de los poemas que estampa con tizas en las puertas de los baños de la fábrica. Por otro lado, las narraciones pensadas durante el acto de planchar y, también, la narración ulterior, la del presente. En el primer caso, los poemas son una forma de alejarse de la alienación de la fábrica convirtiendo así la experiencia proletaria en otra cosa, en algo más que la producción sistemática de bienes. En el segundo caso, la narración es la posibilidad de recuperarse, de narrarse, eligiendo su propia condición, la de escritor. Una narración en abismo que fundamenta su escritura: el planchador existencial, protagonista del cuento pensado en la fábrica y posteriormente escrito sobre el

planchador escritor de poemas; y la narración del presente de la escritura que lo consolida como escritor, aunque a él le cueste aceptarlo –se presenta más como “en vías de” ser escritor.

De esta manera, el narrador expone y, al mismo tiempo, rechaza la realidad absoluta de la fábrica reconfigurándose a través de la escritura. Allí reside su mirada crítica porque, como él mismo lo plantea: “*no escribir* es una forma de aceptar la realidad, el peso y el paso de la realidad. De modo que escribir la realidad quizá sea un modo relegarla o, mejor, de negar *eso* que pensamos que *fue* la realidad” (23). Aquí se ve, claramente, la condición contemporánea de Meret. El acto de escritura es abrir la realidad, darla vuelta, mirarla desde donde no se deja ver. Escribir es ir en busca de las sombras y traerlas, acercarlas (como el narrador benjaminiano) a través de la narración. Suspenderse de la realidad, buscar la pausa en la cotidianeidad, en el automatismo fabril, es la puerta de acceso a la posibilidad reflexiva y crítica.

Por último queda la experiencia contextual o histórica que está inscripta en esos años que el narrador trabajó en la fábrica, “entre 199... y 200...” (62). Sin necesidad de especificar las fechas concretas –porque no está seguro-, los puntos suspensivos no ocultan la alusión a la última década de los noventa y la primera del 2000. Esta marca temporal hace referencia a la etapa final de la Argentina menemista (1989-1999) y la inmediata etapa post-menemista, la que conllevó a la gran crisis económica porque había quedado devastada por las políticas de la primera. Si bien el narrador duda de la fecha, exhibe un dato, esos años con puntos suspensivos que aluden al “Pretexto” donde explícitamente menciona, como señalé al comienzo de este capítulo, al menemismo y la pausa automatizante que provocó en toda la

sociedad. El desencanto y la indiferencia política se convirtieron en la regla de la sociedad haciendo de estos las bases fundamentales para construir una política que se vende de una manera –atrayendo a las masas- para sostener un gobierno manipulador y engañador: “el desprecio o la benévola subestimación de la participación popular conduce a una ilusoria reducción de la complejidad de la vida política y a la engañosa simplicidad del pensamiento tecnocrático” (Borón 57). Entonces, a partir de la referencia a la fábrica se descubre ese anclaje histórico que, una vez más gracias a la escritura, se intentará resquebrajar y mostrarlo desde sus sombras.

En un apartado titulado “Se viene Perón”, el narrador dice lo siguiente:

Llegué a estar tres días trabajando sin parar, durmiendo pocas horas sobre la mesa de corte. Y con mis amigos obreros no hablábamos de revolución ni de plusvalía. Miguel sólo hablaba de sus hijos y de un pequeño club de fútbol en Valentín Alsina. Stella hablaba del terrenito que estaba pagando en Adrogué. Rubén hablaba de Perón y de sus padres, pero no me acuerdo que decía de Perón... (56).

Nuevamente, la referencia al peronismo, de manera casi tangencial, como si no pudiera formar parte de ese presente. El peronismo convertido en una insinuación, un fantasma lejano que poco tiene que ver con la realidad del narrador, pero que sin embargo está allí, acechándolo, aunque no lo pueda comprender. Ser obrero durante el menemismo se postula como la aceptación de la pausa: ser proletario es ser un ente socialmente inactivo, sin participación ni intenciones políticas. La ironía del título de este fragmento pone en evidencia la inacción: “Se viene Perón”, el líder de los descamisados, el hacedor de los derechos de los trabajadores, contrasta fuertemente

con la descripción de los obreros de la fábrica textil que no hablan de revolución ni de plusvalía.¹¹⁸ Perón es, por un lado, un mito, una idea que revuela, pero que no se concreta. Pero también viene a mostrar la hipocresía menemista, al contraste de lo que fue el partido peronista y lo que quedó de él en ese presente. Mientras que “El peronismo fue proteccionista y estatista en los años cuarenta, y por eso en su fase de ascenso pudo apoyarse en el arrollador impulso transformador de las clases populares que buscaban su integración en el sistema”, esa vertiente presentada como candidata del Partido Justicialista (fundado por Perón), es decir, el menemismo, “Ahora se vuelve liberal y privatista –porque es lo que necesitan las clases y grupos sociales que invariablemente han dirigido esta alianza-, mientras que su base social es desorganizada y desmovilizada ‘desde arriba’, reducida a inerte masa de maniobra electoral para un ‘estilo de hacer política’ en donde ésta se convierte en un mero espectáculo televisivo” (Borón 51). Teniendo en cuenta las grandes diferencias que distancian a Perón de Menem, la incorporación del primero en el marco neoliberalista

¹¹⁸ Exagero aquí la imagen de Perón. Sin embargo, no está muy lejos de la realidad. Perón fue un líder carismático que constituyó su poder gracias al apoyo de la masa obrera. Para comprender su influencia y relevancia es preciso tener un panorama de la situación argentina previa a su ascenso. En *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Murmis y Portantiero explican el gran crecimiento industrial que se había producido en Argentina durante la década del '30 conocido como el proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Los autores, a diferencia de otras visiones ya canonizadas, como la de Gino Germani, rechazan la idea de una dualidad dentro de la clase obrera y enfatizan “la continuidad existente entre las políticas de Perón y los objetivos de los líderes sindicales tradicionales” (Plotkin s/n). La línea propuesta por Germani postula la importancia de las nuevas masas migratorias urbanas en el proceso de industrialización. Según él, se produjo una dualidad entre “viejos” y “nuevos obreros” y, como resumen Murmis y Portantiero, estos últimos fueron incapaces de desarrollar “un programa propio de reivindicaciones que incluya reclamos de autonomía, así como una programación de metas más allá del corto plazo” (66). Los comportamientos heterónomos de los obreros nuevos y su pasividad “los alejará de las tradiciones de autonomía sostenidas por los viejos obreros llevándolos a integrarse en un movimiento nacional-popular, dirigido por una élite ajena a la clase obrera, que, desde el poder, les proporcionará los canales para la participación social y política, aunque ella sea finalmente ilusoria y a cambio de la misma deban sacrificar su posibilidad de autonomía” (67). Frente a estas masas manipulables, Perón viene a ocupar el lugar paternal y protector que necesitaban y “El acceso directo a la masa de los trabajadores era un objetivo básico de la estrategia de Perón.” (Germani 202).

Estos son dos de las perspectivas más canónicas sobre el origen del peronismo. A pesar de sus diferencias, ambas no dejan de mostrar la estrecha relación entre la masa obrera y Perón.

a través de la escritura es una forma de exhibir las grietas del último: la ironía en sí es una forma de transgresión que, por lo tanto, la hace puramente contemporánea.¹¹⁹ Ellos, los obreros, no hablaban de revolución, pero sí lo hace la escritura al exponer la tensión de los elementos a través de la ironía. La mención de Perón y la descripción de la inacción proletaria/revolucionaria, pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la apariencia, contraste en el que se basa la ironía retórica: “The rhetorical ironist uses words which by seeming to assert the opposite of his meaning actually affirm or enforce it.” (Hutchens 354). “Se viene Perón” está muy lejos de una llegada de Perón en el sentido metafórico: el ideal peronista no puede estar presente en unos obreros que sólo hablan de cosas triviales o que si hablan de Perón, no es algo recordable.

Sin embargo, la ironía no se restringe a mostrar una tensión entre dos términos, en esta novela en particular así como en un gran espectro de la literatura en general, la ironía está inscripta en el mismo acto de escritura: “Irony in this latest sense is a way of writing designed to leave open the question of what the literal meaning might signify: there is a perpetual deferment of significance. The old definition of irony – saying one thing and giving to understand the contrary – is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations” (Muecke 31). Escribir es, entonces, una transgresión que rechaza la realidad, la niega y la relega, como dice la cita del epígrafe, para poder realmente confrontarla. Escribir tiene, entonces, un carácter

¹¹⁹ La bibliografía sobre ironía es muy extensa, menciono aquí sólo un par de fuentes que me parecen relevantes en este caso. Para más información sobre diferentes aproximaciones a la ironía ver los trabajos de Wayne Booth, D. C. Muecke, Lilian Furst, Linda Hutcheon, Dilwyn Knox, Allan Wilde, Peter Szondi, entre otros.

subversivo porque es una forma de reinstaurar la mirada crítica y darle a lo dado múltiples interpretaciones.

Invocar a Perón cumple una función similar a aquella que realiza Derrida en *Spectres of Marx* en donde frente al nuevo orden mundial que ha derrotado al comunismo –que se conjura en contra del marxismo-, invocar a Marx es una forma de mostrar las grietas del presente y postular que incluso la misma idea de democracia está fuera de tiempo (“out-of-joint”) y sólo puede ser pensada como promesa, como evento. Derrida plantea que la herencia no es nunca algo dado sino una tarea por hacer. En este sentido, la invocación tanto de Perón como de Marx vienen a configurar la necesidad de la hacerse cargo del presente y tomar la herencia (peronista, marxista) no como algo ocurrido e irrecuperable en el presente –como un discurso informativo-, sino como aquello que puede confrontar el presente, ponerlo en cuestión a través de una herencia que está un proceso continuo de creación –como una narración- y por eso lo espectral, aunque venga del pasado, siempre es algo por venir. Como plantea Silvia Sigal, “Heredero de un pacto de la creencia, el peronismo sigue habitado por la promesa, imposible y por lo tanto plena, de un destino equitativo para el pueblo” (285). La herencia, entonces, también debe ser criticada para poder revisar el dogmatismo pro-capitalista, pro-neoliberal del presente y así construir algo que puede ir más allá, aunque sea imposible. Perón no se invoca aquí como una figura idolatrada, el peronismo no se propone como solución o como un sistema superior a otros; Perón es lo que posibilita el evento, abre una hendidura en el menemismo para cuestionarlo, para desestabilizarlo. No se trata de una promesa peronista sino de la posibilidad de la promesa en sí, el “se viene” es la posibilidad de

volver a la narración construyendo una herencia, desarmando la linealidad histórica que parece culminar en ese gran embudo del neoliberalismo dominante.¹²⁰

La tensión suspendida

Así como Meret conforma su narración a partir de retazos que se van uniendo desde la voz del narrador, Lucrecia Martel construye sus películas desde el recorte, tanto en nivel del plano como en el argumental. El recorte es la estrategia que le permite eludir explicaciones, eludir certezas, y presentar mundos complejos que, a pesar de que parece no pasar nada, se sostienen a través de la inmanencia de la tensión, del peligro, del *suspense*. La pausa en estos casos se constituye de diferentes maneras. Por un lado, como señalé al comienzo del capítulo, a partir de la inacción de las protagonistas de sus tres largometrajes, *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Mientras todo lo demás sigue su ritmo, Mecha, Helena y Vero están en un estado reposado, abismal, inerte, casi fantasmal en algunos casos: están pausadas con respecto al mundo que las rodea. Por otro lado, la pausa es la pausa informativa, es decir, la ausencia de información con respecto a ciertas situaciones o al argumento en general. Las películas se mueven a través de lo sugerido y de lo oculto. Por último, en estrecha relación con el punto anterior, la pausa se inscribe en el plano a través del fuera del campo y de la profundidad de campo: en el primer caso, la cámara se detiene en un fragmento dejando deliberadamente elementos fuera del plano, generando una apertura que va más allá de lo que se muestra, de lo explícito, también funcionando a través de la sugerencia; en el segundo caso, mientras en el primer

¹²⁰ Me refiero aquí a quien Derrida le responde en *Spectres of Marx*, Francis Fukuyama y su idea del fin de la historia como conclusión de la lucha de las ideologías posterior a la Guerra Fría y la consolidación de las democracias neoliberales y neoconservadoras.

plano en general se ve a alguno de los personajes inactivos, el fondo exhibe el movimiento del mundo que los rodea y ellos quedan, así, pausados en comparación a todo lo demás, algo similar al estado “disrítmico” del narrador de *En la pausa*. Aquí también debo agregar la pausa como corte entre toma y toma: gracias al montaje, esos instantes ínfimos que separan y conectan las imágenes generan incertidumbre, dejando al espectador descolocado, esperando una secuencia de acciones que no sucederá.

En la suma de todos estos elementos, las pausas mantienen la expectativa constante de manera casi aristotélica, pero también lo hacen desde la contradicción, la paradoja, porque la abulia, esa aparente nada que recorre las películas, genera, al mismo tiempo, una falta de expectativa. En la combinación entre la tensión inmanente y un mundo donde parece no haber lugar para la esperanza se fundamentan las películas de Martel. Esta intersección es la que le permite exponer su cualidad contemporánea: a partir de la presentación de estos mundos se evidencia aquello que está latente, pero que no se explicita. En una realidad dominada por el conformismo nada pasa porque no se espera ningún cambio, aunque, en ese mismo conformismo estén escondidas las grietas de la sociedad que al exponerse se ponen de manifiesto las tensiones del presente.

En este sentido, el cine de Martel es, como plantea David Oubiña, de un realismo que se sustenta en la síntesis reveladora: “El realismo de Martel no tiene nada de modulación documental que aprovecha un tipo de imagen cruda [...]. Es sintético, articulado, guionado: la elaboración no surge de las imágenes obtenidas sino que las imágenes son resultado de una elaboración” (11). Es decir, las películas

de Martel no proponen una observación etnográfica sino una exhibición de la construcción de un mundo que reflexiva y críticamente evidenciará las fisuras de un sistema y de una realidad a través de la suspensión intrínseca del suspenso. En la articulación del “no pasa nada”, la falta de expectativa y la tensión constante, se revelan las sombras de ese presente. Dice Oubiña: “No se trata de revelar una estructura a partir de la contemplación [...] sino de observar analíticamente una situación, encontrar su matriz, elaborar un punto de condensación y finalmente proyectarlo sobre su representación” (12). Este trabajo de elaboración hace de Martel una de las directoras más contemporáneas de la actualidad porque en ese proceso reside su narratividad: la posibilidad de narrar el presente sólo parece posible desde la complejización estética de una realidad sumida en la negligencia y la inacción.

Presente inminente (o crónica de muertes anunciadas)

A diferencia de las otras narrativas analizadas hasta el momento, en los filmes de Martel el suspenso está, en parte, sugerido por la trama. En *La mujer sin cabeza* y *La niña santa*, por ejemplo, hay una línea argumental que se puede seguir a medida que avanza la historia. Al mismo tiempo, el suspenso no está sugerido por la trama dado que no hay una pretensión de búsqueda de una verdad: no hay nada que deba develarse. La incertidumbre no es hacia una verdad desconocida o de un conflicto que busca su resolución. El suspenso es parte de un procedimiento estético, de una creación de permanente tensión en escenas y tomas específicas que producen, a la larga, una sensación general de tensión en el mundo presentado. En otras palabras, a diferencia de cualquier narrativa de *suspense*, aquí no hay una verdad final que tiene

que descubrirse (como objetivo último de la historia) sino una serie de tensiones que están inscriptas en las diferentes pausas y que produce que la causalidad lógica se quiebre en esos recortes.

Tanto en *La ciénaga* como en *La mujer sin cabeza*, el peligro y la muerte están latentes recorriendo universos marcados por la inacción, la pasividad, la desidia. Mientras la primera termina con la muerte de Luchi, un niño pequeño, la segunda comienza con el atropellamiento de, posiblemente, otro niño o adolescente. La construcción de *La ciénaga* funciona de manera anticipatoria, catafórica si se quiere, en el sentido de que toda la película anuncia el peligro sin exponerlo de forma directa: lo insinúa. Esta historia gira entorno a la familia de Mecha, dueña de la finca La Mandrágora, y la familia de Tali, su prima y madre de Luchi. Es verano, hace calor y tanto los hijos como las madres de las dos familias no tienen mucho para hacer, sólo pasan el tiempo en la casa de la finca, los alrededores y de vez en cuando en el pueblo. Y así pasan el verano. Es un mundo asfixiante en el cual se superponen diálogos y personajes y donde parece que la hora de la siesta es la marca temporal permanente.

Todos los elementos que recorren *La ciénaga* están condensados en la primera escena. La abulia y la inacción se presentan a través de Mecha, su esposo, Gregorio, y el grupo de invitados que se encuentran totalmente borrachos tirados en las reposeras al lado de una pileta que no ha sido limpiada por años (imagen 1 y 2). Las tensiones entre las relaciones de clase y los vínculos interpersonales se exponen a partir de Momi, hija adolescente de Mecha e Isabel, la mucama, que duermen juntas la siesta (imagen 3). Y el peligro se sugiere no sólo con la tormenta que está por

venir sino también gracias a la primera línea de diálogo cuando Mecha pregunta: “¿Con quién está Joaquín en el cerro?”.¹²¹ Se refiere a Joaquín, uno de los hijos menores que luego se sabrá que ya ha perdido un ojo en un accidente. En esa pregunta se abre todo un espectro de insinuaciones que anticipan una fatalidad que el espectador no parece prever, pero que está latente a lo largo de toda la película. De esta manera, a través del montaje, es decir, de pausas articuladoras, las imágenes se van acumulando para dar una sensación total de decadencia. Planos del cielo que avecina la tormenta, de los pimientos que son la fuente principal de ingresos de esta familia de clase media-alta en declive (imágenes 4 y 5), la pileta impenetrable, el vino como marca de un estado etílico constante que acompaña a Mecha y a Gregorio, una vaca inmovilizada en el pantano del cerro (imagen 6), Momi e Isabel en la cama, los adultos afuera tirados en las sillas...



1. Contrapicado que muestra el estado de los invitados en La Mandrágora.

¹²¹ En realidad la primera línea de diálogo es la oración que recita Momi, pero es casi inaudible y sólo es perceptible como un murmullo.



2. Mecha y Gregorio sofocados por el calor y el vino. De fondo, la pileta “inmunda”.



3. En la cama de la derecha, Momi e Isabel tiradas durante la siesta.



4 y 5. Tormenta y pimientos: las dos primeras tomas antes del fundido en negro a los títulos. Marcas del mundo construido en *La ciénaga*.



6. La vaca en el pantano el cerro. Luego, la cámara descubrirá a los niños que intentan matarla a tiros.

Entre el estancamiento, la sofocación, la resignación y la desidia, *La ciénaga* comienza exhibiendo la tensión que se mantendrá a lo largo de todo el filme. Accidentes menores (Mecha se tropieza borracha y se corta el pecho con las copas de vino, Jose, su hijo mayor tiene una pelea en un boliche, Luchi se lastima la pierna) y juegos de niños (tratan de dispararle a la vaca en el cerro, durante el carnaval hay una “guerra” de agua, Luchi juega a no respirar, Momi se tira a pileta podrida y tarda en salir a la superficie-imágenes 7 y 8) anuncian aquello que no se puede ver, pero que subyace, como el teléfono que nadie atiende en la casa de Mecha y no para de sonar: el peligro inminente.



- 7 y 8. Juegos de niños. Momi se tira a la pileta y todos esperan expectantes su salida a la superficie. En el cerro los chicos tratan de tirarle a la vaca.

Ahora bien, lo inminente no es sólo el peligro en términos de riesgo sino la proyección de la tensión como parte intrínseca de las fisuras del presente. A través de un procedimiento de “contra-*suspense*”, Martel se apropia del suspenso para crear suspensión, es decir, a partir de un suspenso que va en contra de las normas establecidas del género, logra ir más allá del peligro en sí para narrar la inminencia del presente. La suspensión se inscribe en sus películas en esa vuelta que transgrede reglas y da lugar a la narración de la experiencia del presente. Para poder comprender esto basta con pensar en aquello que Alfred Hitchcock plantea sobre el *suspense*: el suspenso sólo se construye haciendo participe al público; la audiencia debe estar involucrada y tener la información necesaria, si esto no sucede, el suspenso no existe.¹²² Martel, por el contrario, no brinda información, dejando al espectador en pausa, sin poder descifrar qué es lo que realmente está pasando o hacia dónde se dirige la película. Se opta por la narración, por un discurso que rescata una experiencia, en vez de construir un misterio enlatado y supeditado a la información. Por esta razón Martel va contra el *suspense* al no brindar información y al presentar una realidad en la cual, como dice Oubiña, todas “las situaciones son estados suspendidos” (23). La construcción catafórica de *La ciénaga* anticipa la muerte de Luchi, pero también se quiebra en sí misma haciendo de la catáfora la tensión inminente del presente. Al inscribir el elemento catafórico en el presente, este último se abre y muestra su vulnerabilidad. Ya no se trata de una anticipación del develamiento de una verdad final sino de una anticipación de todo aquello que puede

¹²² “In the usual form of suspense it is indispensable that the public be made perfectly aware of all of the facts involved. Otherwise, there is no suspense” (Entrevista a Hitchcock, Truffaut 72).

estar “por venir” (*arriver*) en el presente mismo. No hay escena que se resuelva en sí misma, todas las tensiones quedan en suspenso.

La inminencia del presente se manifiesta a través del recorte, del corte propiamente dicho: el montaje. El intervalo, la pausa entre una toma y la siguiente, evita la certeza dejando al espectador sin respuesta. La pregunta de Mecha al comienzo de *La ciénaga* nunca se responde, se corta a otra toma. Cuando Momi se tira a la pileta podrida y todos se quedan expectantes, no se la ve salir, se pasa a otra toma. En esa pausa entre imagen e imagen se cimienta la incertidumbre porque la función del montaje no es dar sentido, por el contrario. Ese imperceptible instante es parte fundamental del procedimiento estético: allí se concentra la densidad del acto narrativo que no lleva a nada, que no pretende dar información porque no hay intencionalidad de dismantelar verdades.

Pero, además, la tensión general es una forma de mostrar la violencia contenida en una sociedad estancada y en decaimiento; una sociedad resquebrajada por fuertes políticas neoliberales que la dejaron al borde del abismo: una sociedad en pausa. Durante años, la fatalidad a la que llegaría Argentina estaba latente, pero el gran error sería pensarlo de esa manera (como algo que está por suceder) dado que la fatalidad ya estaba ahí, recóndita y subyacente. Lo mismo sucede con *La ciénaga* donde no se posterga la fatalidad: la fatalidad ya está allí, presente, suspendida en esa realidad. En un mundo abandonado, la anticipación no puede funcionar a futuro, no puede ir hacia delante haciendo mover la narración: debe mirar hacia el presente mismo. Ana Amado habla de “movimiento entrópico”, un movimiento que “se dirige hacia dentro, hacia el interior e implosiona” (190). La muerte final de Luchi no es

más que una puesta en evidencia de la fatalidad: algo sale a la superficie y no es precisamente una verdad. Es un presente y su incertidumbre; la tensión que se deja entrever.

Así como la búsqueda de la verdad caracterizó y limitó la noción de experiencia en la modernidad, en los relatos y películas de *suspense* esa búsqueda perfila el argumento, la historia.¹²³ Si se trata de un policial, por ejemplo, el detective (o sus formas derivadas) viene a imponer un orden al descubrir el enigma.¹²⁴ Para que esto funcione, el espectador debe tener la misma información que tiene el detective, ya sea mucha o poca. Los datos circulan y el final no es otra cosa más que puramente informativo: dice lo que *ya ha pasado*.¹²⁵ La catáfora debe funcionar como pista, como indicio de una resolución: la catáfora mira al futuro, tiene un objetivo al que llegar: “The experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting, and evaluating a coming event” (Wulff 1). Cabe destacar que “a coming event” aquí no tiene relación con el evento derridiano, se trata simplemente de la resolución final del misterio que mantiene el suspenso. En otras palabras, es un evento no mesiánico, realizable y posible. Los elementos que permiten que el suspenso se prolongue lo

¹²³ Me refiero al racionalismo científico del que, en 1929, Régis Messac expuso su importancia en la construcción de la literatura policial en su estudio llamado *Le detective novel et l'influence de la pensée scientifique*. Según Roger Caillois, la aplicación de un pensamiento científico para la resolución del enigma viene acompañando la idea de que la novela policial debe comenzar por el final, se trata de reconstruir una historia a partir de un pensamiento deductivo. El discurso detectivesco se asemeja al relato científico porque debe ser un relato monológico, unívoco, claro y que responda a un orden social: “In the detective novel, some of the rational premises remain fundamental: the postulation of the reality accessible to reason, confidence in order, and authority of the author who guides the action into a “future [that] is fixed, as Dorothy Sayers said” (Charney XIX).

¹²⁴ En el policial clásico, el descubrimiento de la verdad ordena la trama y al hacerlo reinstaura el orden moral que se había desquebrajado en la sociedad. Posteriormente, la novela negra va a fundarse a partir de lo que excluye el policial clásico y poner de manifiesto los puntos bajos de una sociedad “no tan ordenada” (Ver Mandel y Piglia, entre otros, en la selección sobre el relato policial *El juegos de los cautos* de Daniel Link).

¹²⁵ Cabe recordar aquí la referencia hecha en el primer capítulo sobre Agamben donde expone que para el hombre moderno *nada sucede* porque todo *ya ha sucedido*.

hacen con un fin específico: darle sentido y clausura a la trama. En *La ciénaga*, el elemento anticipatorio no se dirige a hacia una verdad porque, en realidad, la muerte de Luchi no es más que otra tensión dentro del presente. En este sentido, anticipar no tiene una implicancia a futuro sino que abre el mismo momento, esa pausa que expone el desgarró de la realidad.

El caso de *La mujer sin cabeza* se podría pensar de manera más clásica ya que hay una búsqueda de verdad, más anafórica dado que la película acompaña a Verónica (Vero, una dentista salteña), una mujer que atropella algo en la ruta y no constata ni qué es –puede ser un animal o un ser humano- ni si está vivo, lastimado o muerto. Sólo a través de la insinuación el espectador puede suponer que se trata de un niño/adolescente. Las primeras imágenes de la película muestran a un grupo de jóvenes jugando cerca del lugar donde se produce el accidente. Luego, el hombre al que Vero le compra macetas y otros productos para el jardín le dirá que su chango ha desaparecido y, finalmente, se enterará de la noticia de que han encontrado el cuerpo de un joven cerca del lugar del accidente, pero aparentemente se ha caído del canal adyacente. Vero golpea algo con su auto, se detiene, baja, pero nunca averigua qué o quién dejó allí tirado en el camino. Desde ese momento, el espectador sigue a Vero y tiene la misma información que ella posee, pero con una sola diferencia: el espectador observa a Vero, un personaje complejo que parece estar en un estado de somnolencia después del accidente.

En *The Poetics of Prose*, Todorov plantea que el género detectivesco está constituido por dos historias, la historia del crimen y la historia de la investigación. A pesar de la presencia de dos historias, hay una que domina a la otra. La historia de la

investigación es la que constituye el discurso de poder: “The first story ignores the book completely, that is, it never confesses its literary nature. On the other hand, the second story is not only supposed to take the reality of the book into account, but it is precisely the story of the very book” (Todorov 45). La historia de la investigación debe tener un rol predominante porque a través de ella se construye el relato en sí. En este sentido, *La mujer sin cabeza* sólo lateralmente es la historia de la investigación: el espectador se sumerge en el mundo de Vero, esa mujer que parece haber perdido la cabeza, que actúa como zombie y a la que todos (familiares, amigos y sirvientes) tratan con condescendencia y deferencia. La película se construye, entonces, a partir de una historia del crimen frágil y dudosa y una historia de la investigación limitada: Vero intenta descubrir qué ha sucedido, pero al principio lo hace secretamente y, luego, cuando finalmente le cuenta su esposo lo ocurrido, él y Juan Manuel -el esposo de Josefina, la prima de Vero-, tratan de evitar el asunto, diciéndole que “no pasó nada” y, como se insinúa en la película, tapando las posibles evidencias. Entonces, al contrario de lo que supone Isabel Quintana al postular que al final se resuelve el enigma, el filme no resuelve ningún misterio: del principio al final se crean expectativas, pero nada se corrobora.¹²⁶ Así, la película se sustenta a partir de la falta de información y, al igual que *La ciénaga*, de la insinuación.

A través de las suposiciones y conjeturas se deja entrever la inminencia del presente ya que a través de ellas se expone una realidad marcada por relaciones de

¹²⁶ En su artículo sobre la película, Quintana dice que en la segunda parte del filme, cuando Vero se tiñe el pelo de un color oscuro (antítesis del rubio que la caracteriza desde el principio), empieza a presentarse una “suerte de resolución para la aparente catástrofe [...] A partir de allí, se produce una vuelta a la normalidad: ella lee en el diario que se confirma la hipótesis de que el niño se ha caído al canal accidentalmente, al mismo tiempo que ella misma corrobora que nunca ha estado en el hotel la noche del accidente” (2).

clase jerarquizadas, inmovilidad y clausura. Es por esto que, en realidad, *La mujer sin cabeza* no es ni la historia del crimen ni la historia de la investigación; es la historia de la complicidad. En el trato hacia Vero posterior al accidente por parte de toda la gente que la rodea se esconde lo sucedido. Se crea una tensión entre la fatalidad que posiblemente acaba de ocurrir y la indiferencia de las personas que, sepan o no que algo pudo haber pasado, se dirigen a Vero como si la estuvieran protegiendo. Esta relación entre la muerte, la neutralidad y la complicidad ha sido interpretada con la actitud general de la sociedad argentina durante y después de la última dictadura militar.¹²⁷ Martel señala que esta película fue una indagación personal “acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación” (Enriquez s/n). Por un lado, la película tiene ciertas marcas de época, como la incorporación de canciones de los ’70 (“Oh Mamy Blue”) que pueden funcionar como una referencia directa al período. Por otro lado, la posible amnesia de Vero o su estado fuera de sí, su locura, y el encubrimiento constituyen la mirada crítica que no sólo cuestiona la falta de reacción y memoria por parte de cierto sectores de la sociedad, sino que pone en evidencia cómo la indiferencia funcionó como parte de todo un sistema represor sustentado por la conspiración del silencio.

Al mismo tiempo, *La mujer sin cabeza* puede ser interpretada, como lo ha hecho Daniel Quirós por ejemplo, no necesariamente como una lectura de la última dictadura militar sino desde una perspectiva más contemporánea. Si bien la película no está temporalmente definida, hay ciertos elementos, como los teléfonos celulares, que descartan la posibilidad que esté ambientada en los ’70 y la acercan más a los ’90

¹²⁷ Los artículos de Cecilia Sosa y de Natalia Christofolletti Barenha se basan en esta hipótesis, pero otros críticos han hecho la misma referencia (Matheou, por ejemplo) e, incluso, Martel lo expone en varias entrevistas.

o, incluso, al siglo XXI. De esta manera, su contemporaneidad residiría en su mirada crítica introspectiva, es decir, de la sociedad de ese momento. Así, la indiferencia y el encubrimiento no se referirían a la dictadura militar sino al último gobierno de Carlos Menem y su conformación de una sociedad alienada bajo políticas neoliberales. Con respecto a esto, en una entrevista realizada por Leonardo M. D’Espósito, Martel afirma lo siguiente:

A mí me parece que lo más tremendo de la dictadura no son los crímenes y los asesinatos –lo que no quiere decir que no sean terribles–, sino la complicidad de la sociedad, que además es lo que más nos toca a todos, porque sigue funcionando. Es que el neoliberalismo de los años noventa no habría podido instalarse si no hubiera estado desestructurada la respuesta cívica. Y para hacer eso tenés que desarmar las organizaciones intermedias; necesitás violencia, muerte, miedo. ¿Cómo hacés si no para instalar la flexibilización laboral si tenés sindicatos y militantes? La dictadura cobra sentido en los noventa. Antes era la anécdota de la muerte, pero el plan maestro es veinte años después. (s/n)

De igual manera que Meret en su “Pretexto” habla de la pausa que afectaba a la sociedad argentina durante esos años, aquí, como en las otras películas de Martel, se exhibe esa sociedad pausada o, mejor dicho, puesta en pausa: anestesiada y zombie igual que Vero. Una sociedad picnoléptica: está, pero parece que no está presente, indiferente, neutral y sin posibilidad de reacción; amnésica. Durante este período, las clases medias y altas fueron cómplices y apoyaron las políticas neoliberales del

gobierno. Pero, además, durante el régimen menemista ocurrieron numerosos crímenes que, a pesar de su visibilidad en algunos casos como el de María Soledad Morales o José Luis Cabezas, se mantuvieron impunes.¹²⁸ Violencia relacionada directamente con la corrupción y los arreglos de poder de un gobierno que accionaba sin pedir permiso para el beneficio de unos pocos. Violencia de Estado, encubierta, una vez más. La corrupción, según Luis Alberto Romero, “creció espectacularmente en dos momentos: durante la última dictadura militar y en los diez años de gobierno de Menem, en los que el país estuvo dirigido por una verdadera banda depredadora; nada de lo que hicieron era absolutamente novedoso, pero como en el caso del Proceso militar y la violencia, una diferencia de cantidad se convierte en una diferencia cualitativa” (93).

En este contexto, a Vero la “salva” su lugar en la sociedad, su clase social, y allí es donde se construye la historia de la complicidad –la historia de la Argentina neoliberal.¹²⁹ Los hombres de la película se convierten cómplices necesarios; son los estrategas del encubrimiento (imagen 9). El esposo, Marcos, repite que está confundida y que sólo ha sido un perro, que no se preocupe. Cuando deciden ir al lugar donde sucedió el accidente, de noche, Marcos le dice: “Es un perro, mataste a un perro” y cuando Juan Manuel llega a la casa, Vero le dice que mató a alguien en la

¹²⁸ Estos son dos casos que salieron a la luz y tuvieron gran repercusión mediática, mientras muchos otros permanecieron en el margen. José Luis Cabezas era un fotógrafo de la revista *Noticias*. Su cuerpo fue encontrado cerca de Pinamar, en la provincia de Buenos Aires, en enero de 1997 y su asesinato se asocia con su investigación sobre el empresario Alfredo Yabrán y presunta corrupción. María Soledad Morales fue asesinada en San Fernando del Valle de Catamarca en septiembre de 1990. Su caso está vinculado al poder catamarqueño local que no sólo fue participe sino que encubrió los hechos. Otros claros ejemplos de violencia explícita e impune son el atentado a la Embajada de Israel en 1992 y a la mutual israelita AMIA en 1994.

¹²⁹ Borón plantea que “El ‘darwinismo social’ ha sido la otra cara de la medalla de las políticas tendientes a ‘liberar’ las fuerzas del mercado. Por lo tanto, un rasgo característico del Estado neoliberal ha sido su preocupación por facilitar y organizar las actividades predatorias de los ricos y poderosos en contra de los pobres. De ahí su naturaleza predatoria” (1995 31).

ruta, pero su esposo inmediatamente lo niega aclarando: “No... Vero se pegó un susto, mató a un perro”. En ese preciso momento, con los tres personajes en la casa, se produce un pacto implícito. Juan Manuel pide hacer una llamada así “nos quedamos todos tranquilos” y se comunica con sus conocidos de la policía. Cuando finalmente habla con la persona indicada le dice “Estoy con un temita... quería saber si sabés algo de un accidente”. El “temita”, por supuesto, nunca es aclarado al interlocutor. A partir de este momento, la tensión se hace mayor: Vero declara su culpabilidad (aunque no se sepa qué ha ocurrido) y el ocultamiento crece. La posibilidad de verdad se ve ofuscada por la realidad: por más que Vero quiera resolver la situación ella misma ya forma parte de la complicidad. El esposo, en su viaje a Tucumán, arregla el auto para que no se vea la abolladura causada por el golpe y Juan Manuel, con el que tuvo un encuentro amoroso la noche del accidente, parece ser el responsable de borrar los rastros de Vero en el hotel donde pasó esa noche cuando todo sucedió. Tampoco se encuentran los expedientes médicos de cuando fue al hospital inmediatamente después del accidente: en la escena siguiente, en el estacionamiento del hospital, otro primo, Marcelo, le confirma que él ya retiró las radiografías, “ya retiré todo, no te aflijas, andá a casa”, le dice. Como señala Cecilia Sosa, los hombres parecen saber exactamente cómo encargarse de la “situación” (254).¹³⁰ Mientras Vero sigue deambulando por su vida, ida, desenfocada, los hombres se ocupan de todo de manera casi invisible. Y ella lo permite.

¹³⁰ Josefina Sartora también hace referencia a este hecho: “Se teje una red de complicidad masculina para cubrir el misterio; sin consultarla, se borran todas las huellas y registros de lo que hizo Vero la tarde del choque. Todos utilizan la frase, tan frecuente en Argentina: ‘No pasa nada’” (s/n).



9. Vero entre los dos hombres: el pacto implícito del encubrimiento.

Apenas Vero choca con ese “algo” y advierte que lo ha atropellado, se detiene. En esa prolongada pausa en que la cámara la toma desde el asiento el acompañante, Vero todavía en estado de shock, se da cuenta de las implicaciones negativas de lo sucedido (imagen 10). No hay señales explícitas de que ella es consciente de la gravedad del asunto ni de que quiere ocultarlo, pero actúa con precaución. Va al hospital y se retira sin avisar, duerme en un hotel, no habla con nadie. En esa pausa inicial se prefigura la actitud consecuente del personaje: en vez de dirigirse hacia la víctima, corroborar de qué se trata y en qué estado está, se queda en su asiento, pausada. Sin embargo, no es hasta el final cuando se advierte la total complicidad: en una reunión realizada en el hotel donde ha pasado aquella noche, pide que cercioren si ha estado allí y la respuesta es negativa. Frente a esto, Vero no reacciona, no hay sorpresa, se dirige al salón donde están sus conocidos y se sienta en una mesa, como si nada hubiera ocurrido. Ese gesto final esconde la fisura de un presente que se sostiene por este tipo de mecanismos de complicidad. En su artículo, Sosa remarca que Vero, que se acababa de teñir el pelo de rubio cuando sucedió el accidente, se vuelve a teñir pero de un color oscuro como un gesto más dentro del “no pasó nada” que la rodea. En este sentido, el cambio de color oculta su culpabilidad y borra rastros: el pelo es la marca del encubrimiento y de la historia de la complicidad. La

nueva tintura del cabello y toda la escena final en esta reunión de clase media-alta refleja un proceder generalizado tan común en la sociedad argentina neoliberal: es el estar “sin cabeza” que remite al título, el no querer ver o no asumir la responsabilidad de lo que sucede alrededor. Como dice Sosa: “In the outmoded grounds of a provincial wealthy society, everything seems to be organized as if nothing had happened: the perfect fortress” (254). Toda la película, entonces, funciona como una pausa o, en otras palabras, la película dura lo que dura la pausa de Vero hasta que finalmente puede teñirse el pelo y volver “a la vida” segura de su condición social.



10. Vero después del golpe: momento de pausa.

Es así como a través de las relaciones de clase y de poder el presente inminente se filtra en la narración escondiendo el enigma para nunca descifrarlo. En su estudio sobre *La ciénaga* David Oubiña hace una referencia clave sobre la microfísica de Foucault que me parece sumamente relevante en todas las películas de Martel. En este sentido, pensando al poder desde esa perspectiva, como algo que circula y que circula a través de los mismos sujetos constituidos por el poder, la historia de la complicidad es, básicamente, una sobre el poder en el neoliberalismo. Considero que el gran acierto de Martel es poner en primer plano estas esos mecanismos infinitesimales a través de los cuales el poder cobra fuerza de una manera casi imperceptible o invisible para muchos. Martel expone las relaciones de

poder intrincadas en la sociedad misma evitando la referencia al sistema político y económico que la sostiene porque no hay necesidad de hacerlo: estas relaciones ya son en sí productos de la construcción del poder. Si el sistema menemista-neoliberal funcionó en la sociedad argentina fue, justamente, gracias a este tipo de relaciones de complicidad que se creaban dentro de las diferentes esferas de la vida cotidiana.

Al igual que *La ciénaga*, *La mujer sin cabeza* se rebela contra el *suspense* dejando al espectador suspendido –y no sorprendido- sin resolución. El conflicto en sí no es si Vero ha matado o no a un joven sino la manipulación y conspiración que hace de la verdad un imposible, encubriéndola y renegándola. En este entramado, el espectador se convierte también en cómplice, como si la pantalla fuera un espejo que refleja la indiferencia y la irresponsabilidad de las que toda la sociedad forma parte. Martel, entonces, no sólo narra la historia de Vero sino la historia en la que la sociedad está circunscripta: la experiencia neoliberal, aterradora, que comienza en la dictadura y continúa con los gobiernos posteriores y llega a su auge con el menemismo. Esto es precisamente lo que plantea Jens Andermann sobre la categoría temporal en la cotidianeidad de las películas de Martel: “It is, I would argue, the very temporality proper to the neo-liberal ‘end of history’ -triumphantly proclaimed by US political philosopher Francis Fukuyama after the fall of the Berlin Wall- encountered here on the level of an everyday experience located in some unspecified time between the military dictatorship and the present” (159-160).

La invisibilidad de la violencia, su carácter recóndito e inminente se presenta, tanto en *La ciénaga* como en *La mujer sin cabeza*, a través del fuera de campo. Como ha señalado Andermann, los accidentes en las dos películas no se ven, están

ausentes en la imagen, pero sugeridos por todo ese universo que se abre en el fuera de campo. No se ve cuando Mecha se cae sobre las copas rotas, tampoco cuando Luchi se cae de la escalera (imagen 11). Vero atropella algo y sólo se percibe gracias al sonido. Vero está dentro del encuadre, pero no el cuerpo: el golpe queda afuera. Llamo pausas, entonces, a esos momentos en los cuales se produce una intersección entre la tranquilidad e indiferencia del presente y el instante en que ocurren estos accidentes. En esa ínfima pausa se revela el presente: los accidentes pasan aunque no se vean o no se quieran ver. La violencia está presente, latente, y forma parte de la realidad. El uso del fuera de campo como estrategia estética tiene todo un peso ético que denuncia esa actitud solapada de la sociedad y allí reside, entre otras cosas, la contemporaneidad de estas películas. Con la máscara de la globalización y la ansiada llegada al “primer mundo” el gobierno neoliberal menemista dejó fuera de toda visibilidad la violencia, el desempleo, las conspiraciones políticas, la corrupción, la degradación cultural y educativa, etc.



11. Luchi cayéndose de la escalera. Su cuerpo quedará completamente fuera de campo y no se lo muestra después de la caída.

Tanto el uso de fuera de campo como el uso de cinemascopio que amplía el plano son dos estrategias para abrir las posibilidades de cada toma. Al mismo tiempo, a diferencia de Rejtman o Alonso, Martel “sofoca” el encuadre cerrándolo con

primeros planos de sus personajes. De esta manera, cada imagen de sus películas plantea una tensión intrínseca. El fuera de campo deja afuera todo un universo de sugerencias. Los accidentes, como ya he señalado, suceden fuera del plano creando una tensión entre lo que se ve y lo que se insinúa. Con el fuera de campo la certeza se pone en cuestionamiento: la imagen no nos da la información necesaria para saber la verdad. Así, en un mundo donde las imágenes han llegado a dominar todas las esferas de la cotidianeidad y se asumen como la fuente principal de información, en estas películas se cuestiona esa jerarquía y se le quita, hasta cierto punto, ese valor totalizante. En estas películas la información no puede ser reconstruida a través de las imágenes, por el contrario, lo que ellas producen es perplejidad, el no saber qué sucede más allá del cuadro. Los primeros planos no sólo restringen la visibilidad sino también la certidumbre. En el caso de *La mujer sin cabeza* hay una gran cantidad de tomas que se centran en la cabeza de Vero, sin darle al espectador la oportunidad de salir de esa perspectiva, lo limitan y el espectador se ve obligado a seguir y “contagiarse” de la confusión de la protagonista. En *La ciénaga* las tomas parecen siempre estar colmadas ya sea por primeros planos o por la acumulación de personajes. Por ejemplo, cuando Tali va a visitar a Mecha y las dos mujeres y gran parte de los hijos están abarrotados en un cuarto (imágenes 12 y 13). Cuando sucede esto último es muy difícil definir qué tiene prioridad: los diálogos se superponen, así como los mismos personajes. El uso de primeros planos y de planos saturados de gente, sonidos y situaciones produce una sensación de asfixia e imposibilitan la mirada exterior. A través de esta selección deliberada de planos, Martel construye

mundos interiores: el espectador no tiene salida, no hay un plano general, abierto, “claro”, que lo libere de tanta “claustrofobia”.



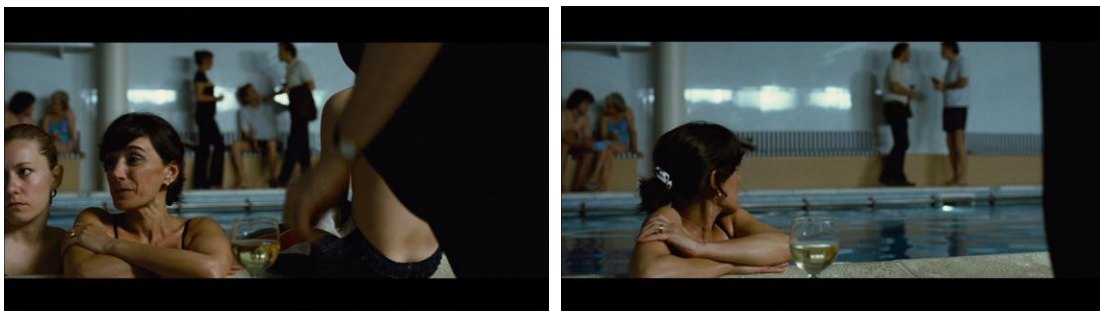
12 y 13. El cuarto de Mecha lleno de gente. De fondo, Jose arreglándose para salir.

La otra estrategia cinematográfica que contribuye a la edificación de la desorientación es el uso de cinemascope. Este formato permite obtener una mayor amplitud del plano, pero también, gracias a las lentes de foco corto, se produce una profundidad de campo estratificada. Siempre hay una zona definida del plano que se ve claramente mientras todo lo que queda fuera de ese foco se diluye y queda jerárquicamente desplazado. Sin embargo, Sigue ahí, presente, lo cual distrae la aparente acción principal. Se produce, entonces, una tensión entre los diferentes niveles del plano, provocando al espectador a poner atención más allá del foco de la imagen. Esto sucede, por ejemplo, en *La mujer sin cabeza* cuando la sobrina de Vero, Candita, la está peinando y luego se va a abrir la puerta a sus amigas. Vero queda adentro, en el primer nivel del plano mientras que se puede ver lo que ocurre fuera de la casa a través del marco de la puerta: Candita es desplaza afuera de la casa (para hablar con sus amigas de inferior clase social), pero queda dentro del plano (imagen 14). Otro ejemplo claro es cuando están en la pileta y se observa todo lo que pasa en el fondo de los personajes principales. En este momento en particular el uso del

cinemascope tiene relevancia en el desarrollo de la trama: aquello que se ve por detrás y fuera de foco es una conversación entre el esposo de Vero y otra figura masculina que aparenta ser la de Juan Manuel (imágenes 15 y 16). A esta altura de la película ya se ha encontrado el cadáver del joven cerca de lugar del accidente, por lo tanto, esta conversación aparentemente irrelevante es ambigua: puede pasar desapercibida para un espectador que dirige su mirada al centro del foco (Josefina) o puede funcionar como una clave más, fundamental, dentro de la historia de la complicidad. De esta manera, la tensión de la trama, el no saber hacia dónde se dirige la historia, se intensifica con esa otra tensión inminente en cada toma. Cada imagen, entonces, se convierte en un retraso porque en vez de movilizar la trama, la detiene y esa imagen en sí se vuelve un núcleo generador de tensión interna.



14. Candita sale a ver a sus amigas que permanecen fuera de la casa, pero dentro del plano.



15 y 16.

En el fondo: la posible estrategia de encubrimiento.

En *S/Z* Barthes habla de los retrasos, de las respuestas suspendidas que detienen el enigma para mantenerlo en estado de apertura y de esta manera,

la espera se convierte en condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está al final de la espera [...] implica también una vuelta al orden, pues la espera es un desorden: el desorden es el suplemento, lo que se agrega interminablemente sin resolver nada, sin acabar nada; el orden es el complemento, lo que completa, llena, satura y rechaza precisamente todo aquello que amenaza con suplirlo: la verdad es lo que completa y lo que cierra (62-63).

La suspensión en las películas de Martel se basa, justamente, en el carácter de suplemento y no de complemento de sus tomas. Cada una de sus imágenes contiene “algo más” que no resuelve sino que genera más complejidad e incertidumbre. Por esta razón son imágenes “suplementarias” y no “complementarias” dado que no buscan llegar a una verdad, por el contrario, mueven la verdad, desplazándola continuamente. Como señalé en el primer capítulo, el suplemento según Derrida es más que un añadido, suple: “Colma y acumula la presencia” (1998 185) y al hacerlo se convierte en sí en presencia, pero que siempre será desplazada porque “En tanto sustituto no se añade simplemente a la positividad de su presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío” (185). El suplemento, entonces, deja un espacio abierto a la perplejidad. En este sentido, las catálisis propuestas por Barthes pueden ser pensadas como suplementos que no añaden información sino que se inscriben como presencias de futuras ausencias. No completan, desordenan. En una película como *La ciénaga*, el desorden es parte esencial de su construcción. Las catálisis, como ya he señalado, en las narrativas de la

suspensión se postulan como núcleos dado que ya no hay una trama a la que “acompañar” y ellas mismas conforman núcleos que se desplazan permanentemente. De esta manera, las catálisis, al cumplir una función nuclear hacen del suplemento su fundamento narrativo. Así, la experiencia cotidiana sólo puede ser narrada desde esa tensión inherente del suplemento que no permite la clausura. Esto se puede observar en *La ciénaga* donde no es posible determinar qué tiene más relevancia en la historia. Todo se superpone, personajes, diálogos, situaciones. El plano de Martel al regirse por el amontonamiento produce diferentes capas de profundidad haciendo difícil definir a qué hay que darle prioridad. En la escena mencionada anteriormente (imágenes 12 y 13) donde casi todos los hijos, Mecha y Tali están en la habitación, ¿quién es el centro narrativo? ¿Mecha? ¿Tali y su idea de viajar a Bolivia? ¿La historia de la virgen aparecida que sale por televisión? ¿Jose de fondo secándose el pelo?

A través de la acumulación de suplementos las películas de Martel se liberan de las cadenas teleológicas y producen suspenso desde las tensiones intrínsecas de la sociedad y la cotidianeidad que exponen las fisuras del presente: la violencia latente, encubierta, inminente. No hay búsqueda de verdad ni de resolución, por eso la espera deja de ser la condición de la verdad para convertirse en puro desorden: no hay vuelta al orden, no hay detectives que alcancen verdades, sólo suplementos, presencias-ausencias que descolocan y movilizan. En *La mujer sin cabeza*, el crimen existe, ya no importa si fue un perro o un ser humano, es el acto de violencia posterior, la complicidad lo que permanece y prevalece. En *La ciénaga*, el peligro inexorable, lo que está a punto de estallar no culmina con la muerte de Luchi, es sólo una instancia

más dentro del ciclo de violencia que continuará porque ya está ahí, incrustado en esa realidad.

Acumulación de pulsiones

El abarrotamiento también es una de las características principales de las tomas de *La niña santa*. Aquí, la concentración de personajes y su movimiento constante refleja la tensión flotante, la tensión que se puede sentir “en el aire”, suspendida. En *La niña santa* se trata predominantemente de un deseo sexual que ya estaba muy presente en *La ciénaga* y se repetirá en *La mujer sin cabeza*.¹³¹ La historia del segundo largometraje de Martel gira alrededor de Helena la dueña del hotel “Termas”, ubicado en una ciudad de provincia, en el que se lleva a cabo un congreso de otorrinolaringología. Uno de los participantes, el doctor Jano, casado y con hijos, no sólo mantiene una atracción con Helena -contenida a pesar de su evidencia-, sino que entabla una relación anónima y abusiva con su hija adolescente, Amalia, quien cree que ha descubierto su rol en el plan divino y salvar al doctor Jano es su misión. Sin conocerse todavía, durante una demostración musical de thereminvox en la ciudad, con gente amontonada para ver el espectáculo, Jano apoya su cuerpo por detrás del cuerpo de Amalia hasta tocarla. Ella entiende ese acoso como un llamado de su vocación. Allí comienza la otra tensión sexual que abre un triángulo de deseos encontrados y atravesados por la pasión latente por la cual está signada toda la película.

¹³¹ En la primera, la tensión sexual se manifiesta fuertemente en Momi y su deseo hacia Isabel y en la indefinida relación entre los hermanos Vero y Jose. En la segunda, Candita no oculta la atracción por su tía, mientras que esta última mantiene relaciones sexuales con Juan Manuel.

El hotel es el centro, cúmulo de personas que van y vienen, doctores, promotoras, empleados y sus hijos que entran y salen de plano; Mirta, una empleada que prácticamente lo dirige, y Freddy, el hermano de Helena que coordina el congreso, atienden a los huéspedes e intentan resolver cualquier tipo de inconveniente. El espacio, siempre cerrado por primeros planos o por tomas saturadas de personajes, se presenta desbordado como el mismo deseo (imágenes 17 y 18). Y es allí, en el hotel, donde se va a producir la mayor concentración de tensión en la escena final. En esta película el suspenso se conforma a través de ese juego de deseo provocado por el triángulo, pero también por la participación de otros personajes como el doctor Vesalio que “busca” a las promotoras y Josefina, la mejor amiga de Amalia, que además de ocultar su propia “promiscuidad” delatando a su amiga, su relación con Amalia juega en el límite de lo sexual, hasta el punto de darse un beso en la boca. Gracias a Josefina, la historia –que es básicamente un entramado de personajes- llega a su clímax, sin resolverse y la clausura queda flotando, como las dos amigas en la pileta (imagen 19).



17 y 18. Espacios saturados por personajes y situaciones.



19. Amalia y Josefina en la toma final de la película, flotando en la pileta.

Cuando los padres la encuentran a Josefina teniendo relaciones sexuales en la cama de su abuela, ella para ocultar lo que acaba de ocurrir decide traicionar a Amalia y revelar su plan, su misión. Gracias a esto, queda al descubierto la perversión e indecencia del doctor Jano. El deseo de Josefina delata el deseo del doctor generando que toda la tensión sexual se conjugue en la tensión dramática de la última escena. Para clausurar el congreso en el hotel deciden hacer una representación teatral de una consulta médica en la que Helena es la paciente y Jano el doctor que la atiende. La familia del doctor ha ido a visitarlo y se encuentra entre el público. Minutos antes de la presentación, Amalia intenta besarlo y él la rechaza, lo que sugiere, para Amalia, que lo ha “salvado”. Luego, Jano va a la habitación de Helena y ellos sí se besan liberando algo de toda aquella tensión contenida, pero que al mismo tiempo aumenta la tensión final de ese próximo encuentro en el escenario. Frente a todo esto, Josefina y sus padres llegan al hotel para contarle a Helena lo que Jano le ha hecho a su hija. Y así termina la película, en la espera, en esa flotación: la resolución se detiene y se produce la pausa. Helena en el escenario esperando a Jano, Jano esperando, a punto de entrar a escena, los padres de Josefina esperando que se termine el congreso para hablar con Helena y Amalia y Josefina, flotando en la pileta.

Toda la tensión sexual contenida parece que está a punto de estallar en ese final que, al igual que cada toma del film, se rige por la acumulación. Y esa es precisamente la estrategia estética para poner de manifiesto la problemática del deseo en la sociedad contemporánea.¹³² Con respecto a esto Gonzalo Aguilar plantea lo siguiente: “Martel muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar, y que cada vez que se lo pone en escena, la visión le impone sus órdenes, sus jerarquías y le imprime el dominio ocular masculino. Por eso Amalia es la única en la que el deseo puede expresarse sin ser sometido: no sólo porque huye de los ordenamientos visuales sino porque en su mundo, en su plan divino, no hay pecado” (100). En ese final el único personaje que parece haber liberado sus tensiones es Amalia ya que cree que ha salvado a Jano: “Amalia vence: es niña y es santa, está más allá de la representación en un mundo en el que la representación frustra toda posibilidad de deseo” (Aguilar 105). En la tensión de la escena final se corporiza aquello que está limitado por la prevalencia de la representación. En una sociedad donde el deseo siempre es un deseo a fines como afirman Deleuze y Guattari, entonces, Martel deja el deseo latente y no lo resuelve. Se presenta un deseo que nunca llega a su fin, a su objetivo, es decir, no se consuma: no hay encuentro sexual entre ninguno de los personajes en cuestión, ni entre Jano y Helena, ni Jano y Amalia, ni Amalia y Josefina. Así, la suspensión final es una forma de narrar la experiencia de lo oculto o lo que nunca llegará a cumplirse. La idea de deseo en Martel va más allá de un

¹³² Retomo aquí las ideas expuestas en el primer capítulo. En *El Anti-Edipo* Deleuze y Guattari explican cómo el deseo está sujeto a los mecanismos de producción capitalista de la sociedad actual. El deseo es siempre un deseo a fines, es decir, a un fin, un objeto específico y la máquina capitalista lo que hace es crear esa necesidad de saciar el deseo obligándonos a consumir el objeto. El psicoanálisis, según estos filósofos, funciona de forma similar: el deseo inconciente siempre es deseo reprimido, limitando su propio flujo. Tanto el capitalismo como el psicoanálisis funcionan codificando el deseo, es decir, imponiéndole una forma, un objeto.

objetivo porque a través de él se pone de manifiesto posibilidades otras dentro de la sociedad: “pone en escena el deseo que pervive a los discursos institucionales que intentan doblegarlo” (Forcinito 119). El deseo que es parte de todo ser humano y que ha sido sometido a la lógica de dominación cultural y económica capitalista, desde la óptica de Martel se desata de sus fines poniendo de manifiesto las posibilidades imposibles del deseo: desear al hermano (*La ciénaga*), desear a la tía (*La mujer sin cabeza*), desear a una adolescente y a su madre (*La niña santa*). Martel suspende el tabú y, al hacerlo, incomoda y confronta al deseo prefabricado. Si el “deseo no carece de nada, no carece de objeto” (2005 33) como dicen Deleuze y Guattari, entonces, toda la construcción alrededor de ese deseo contenido en los filmes de Martel en general y en *La niña santa* en particular viene a postular el miedo generado por la carencia del objeto.

Martel juega un doble papel con la producción social del deseo. Por un lado, la rechaza y expone en sus películas “cuerpos sin órganos”, es decir, el deseo en su forma más pura. Para Deleuze y Guattari, una vez que ese cuerpo sin órganos se interpreta, se lo está limitando a las condiciones de representación. Entonces, en las películas de Martel, ese deseo latente podría ser pensado como una manifestación del inconsciente sin restricciones, sin representaciones que la organicen. Pero, por otro lado, para poder percibir esa latencia del deseo, hay que asumir que en nuestras sociedades “la producción deseante es producción de producción” (2005 15), es decir, está codificado por el psicoanálisis y el capitalismo. Es decir, si hay un efecto de choque en las películas de Martel es porque su intento de liberar el deseo de las cadenas representativas y de una producción objetiva de sentido debe estar anclado en

una sociedad donde el deseo no pueda ser concebido de otra manera. Lo que perturba, de alguna manera, es que su táctica funciona porque vivimos en un mundo sostenido por deseos a fines. Presentar los deseos que “no representan nada, no significan nada, no quieren decir nada” (2005 297-8) es una provocación que desestabiliza porque la sociedad está acostumbrada a experimentar deseos representados, a fines, con objetivos claros. La producción social del deseo es una producción contenida y resguardada por regulaciones ya sean las del consciente o las del mercado. En cambio, Martel presenta un deseo improductivo que, por lo tanto, no tiene restricciones de ningún tipo.

De esta manera, se produce un doble movimiento, por un lado se pone de manifiesto lo latente como carencia, como la no consumación del deseo, pero, por otro lado, eso mismo es lo que evidencia la posibilidad de un deseo suspendido, un deseo “flotante” en la realidad. Los personajes de Martel no tienen miedo de desear lo no deseable y es ahí cuando se abre la posibilidad de narrar la experiencia contemporánea, como aquello, una vez más, que está escondido en la tensión proyectada a través el deseo de sus personajes. Así, como plantea Leila Gómez, “Lucrecia Martel negocia la visibilidad de lo recóndito” (s/n) narrando desde la suspensión, desde el deseo suspendido –latente– en la sociedad. Se muestra aquello que no se quiere ver como, por ejemplo, a un hermano y una hermana durmiendo juntos como si fueran amantes (Freddy y Helena en *La niña santa* o Vero y Jose en *La ciénaga*) o toda una familia compartiendo ese espacio (Freddy, Helena y Amalia) sin sugerencias, pero traspasando los límites de lo moralmente “esperable”. Entonces, en esa suspensión no sólo se hace visible lo subyacente sino que también se quiebran

las normas estandarizadas para proponer indirectamente otra tipo de moral o, en todo caso, lo imposible de la moral: lo posible-imposible de las películas de Martel.

En este sentido, sus películas pueden ser consideradas como aquel arte -el arte nómada- que describen Deleuze y Guattari, un arte que evade la totalidad produciendo intensidades deseantes. Y Martel lo hace de dos maneras: incorporando un deseo liberado de la codificación psicoanalítica y capitalista y dejando sus tramas en suspensión sin restringir o limitar el sentido. Por esto, la acumulación de pulsiones no es simplemente la exposición del deseo. Las pulsiones funcionan en sus películas como líneas posibles que abren la trama, que la entraman: son el entrecruzamiento de las múltiples posibilidades que descarrilan las linealidades y objetividades provocando una explosión de intensidades y potencialidades. Son líneas de fuga que imposibilitan un sentido acabado y determinado porque el deseo inconsciente, el que no está delimitado por ningún sistema de producción, es, justamente, lo que desestabiliza y permite el desvío constante.

De piletas y camas: en la pausa

Marcos Vieytes plantea que “Si hay puntos de encuentro [...] para las tres películas de Lucrecia Martel y para varios de los personajes que las habitan, ellos son la pileta de natación y la cama de dos plazas como ámbitos de suspensión y letargo” (132).¹³³ Helena, por ejemplo, se pasa gran parte del tiempo en la cama, mirando la televisión o durmiendo. Mecha debe hacer reposo después del accidente y allí se la ve, casi sin salir de la cama. Vero en medio de su estado de confusión parece dormir

¹³³ Lo mismo notan Eduardo Santos Mendes e Ivonete Pinto en su artículo sobre *La niña santa*, “Lucrecia Martel e o benefício da incerteza”.

más de lo normal (imágenes 20, 21 y 22). Y, como señalé antes, la siesta es la marca temporal más definida: todo sucede dentro del sopor de ese momento del día en el que las cosas siguen funcionando, pero los cuerpos se pausan. Es el tiempo de pausa por antonomasia. En *La ciénaga* todos los personajes comparten camas a esa hora (Momi e Isabel, Vero y Jose, Momi y Vero). El tiempo se detiene, la inacción domina las escenas, pero algo se mantiene activo, el deseo y lo que está afuera de esos mundos privados. La cama, además, es el lugar de encuentro y de pasaje. Los personajes transitan en las camas. Detención y movimiento conjugados en un objeto que es tan protagonista que se convierte en un protagonista más dado que está dentro del encuadre en numerosas tomas.



20, 21 y 22. Mecha tirada en la cama mirando la televisión, Helena durmiendo la siesta y Vero recostada luego de cambiarse el color de pelo.

Las piletas de natación marcan cada uno de los filmes. En *La ciénaga* es lo podrido, inmundo, impenetrable; forma parte de la casa, pero también está afuera: es

lo exterior-interior. En *La niña santa* es la característica que distingue al hotel, la pileta de agua caliente, y a Helena, ex nadadora. En *La mujer sin cabeza* es la novedad, el rumor y el lugar de encuentro: la nueva pileta construida detrás de la veterinaria. En los tres casos, la pileta no es sólo parte del paisaje ni tampoco es puramente funcional: es una marca de clase. Ya sea como espacio público o privado, a la pileta sólo pueden acceder los que pertenecen a un estrato social determinado. Si bien la diferenciación clasista no se le puede atribuir por completo al menemismo, como dice Borón, durante su mandato se consolidó una nueva estructura social “caracterizada por el alto grado de segmentación, dualización y fragmentación social y por el acelerado proceso de empobrecimiento y precarización laboral” (Borón 25). En este contexto, tener pileta en la casa o ir a una pileta es un privilegio de pocos y marca esas distinciones -por ejemplo, Mecha es la prima que vive en una casa con pileta, a diferencia de Tali. Al mismo tiempo, la pileta también es el lugar de la inacción, de la flotación: la pileta es la nada en la que están hundidos los personajes que recorren estas películas.

Ana Amado analiza la horizontalidad de estos mundos “caídos” en las camas y en las piletas: “Con la elección de la perspectiva horizontal, inclinada, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que a la vez sitúa los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente” (193). Así, a través de camas y piletas, Martel narra la experiencia contemporánea de una sociedad en decadencia. Estos espacios son marcas de una época y de su colapso: la horizontalidad refleja ese hundimiento. La

cama, sobre todo, pone en evidencia la inacción de los personajes principales que encuentran allí un lugar para recomfortarse y definirse. Mecha no puede moverse —o no quiere— después del accidente, no hace nada más que tomar vino y estar recostada. En esa posición, depende de los demás que son principalmente sus empleadas domésticas. Mecha no puede actuar por sí misma. Helena no es capaz de dirigir su hotel, es una “diva” a la que sólo le preocupa su pelo, su vestimenta y deambula por el hotel sin realmente hacer nada. Es totalmente improductiva. Mirta, su empleada, lleva las riendas del hotel mientras ella se prueba vestidos o mira la televisión. Helena no puede actuar por sí misma. Vero está en estado de estupor y apenas puede reaccionar a las cosas esenciales. Tal vez es una mujer competente, pero en el transcurso del filme sólo se la muestra vulnerable y debe ser atendida por su entorno, tanto familiares como empleadas. Son estas últimas quienes la mantienen funcionando en sus actos mínimos cotidianos. Vero no puede actuar por sí misma. Las tres están caídas en la cama, literal y figurativamente.

En esa inacción también se fundamenta la suspensión dado que a través de ella, de la inacción, se manifiesta esa especie de agonía a la que estaba signada la Argentina neoliberal. La cama y la pileta como lugares de caída se presentan como forma de narrar esa experiencia. En este sentido, no es casual que, como explica la sinopsis oficial de *La ciénaga*, La mandrágora, el nombre de la finca de Mecha, se describa de la siguiente manera: “La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación”.¹³⁴ Los personajes que habitan La mandrágora, al igual que los de las otras películas, están sedados, anestesiados: necesitan estar en

¹³⁴ Esta sinopsis pertenece a la página web de la productora (litastantic.com.ar).

cama. Se trata de personajes totalmente contemporáneos; muestran la ruptura, pero ya no la celebran: “The alienation of her characters is traced with a particular anguish: here is no straightforwardly postmodern celebration of individual liberation at the collapse of traditional bastions of authority and morality” (Page 191). Los personajes están ahí, sin más, porque es lo único que queda. Ellos parecen mostrarse como el resultado de un sistema opresivo y manipulador del cual ellos mismos son cómplices y ahora son testigos en carne propia de su colapso. Zombies, como dice Aguilar, que reflejan y contagian al espectador que se encuentra por momentos tan perdido como los personajes mismos.

Según Borón, “Con el advenimiento del menemismo el capitalismo argentino experimentó un conjunto de cambios profundos, muchas veces traumáticos y desquiciantes, pero en todo caso llamados a ejercer una duradera influencia sobre el futuro del país” (1995 13). Esta realidad traumada y desquiciada está impregnada en esos personajes fantasmales que ya saben que ese futuro ha sido gravemente influenciado o, mejor dicho, desgarrado. Si las imágenes de Martel están constituidas por la suspensión, es decir, hay una tensión y una falta de resolución, es justamente porque son capaces de mostrar ese desgarró: las sombras del presente. Como dice Oubiña sobre *La ciénaga*, “Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos” (52). Ahí mismo, en la tensión de cada imagen se dejan ver, entre otras cosas, las relaciones de poder que, como dice Foucault, ya están imbricadas en tipos de relación como las de

alianza, de familia, de sexualidad (1992 170). Así, Martel muestra desde estos mundos íntimos, desde la cama de la clase media-alta provinciana, las perversidades de un sistema que ya quedó inscripto en sus acciones (inacciones).

En/frentando la pausa

Tanto Martel como Meret hacen de la pausa contenido y estrategia estética de sus obras. Se posicionan en la pausa para dismantlarla y enfrentarla. Para Meret, incluso, el mismo acto de escritura implica una pausa. En Martel es una condición inherente de sus personajes así como un procedimiento cinematográfico a partir del cual se crea el suspenso. En ambos los momentos de pausa reflejan una realidad: muestran las grietas de una sociedad marcada por la pausa; una sociedad picnoléptica. Permanecer en la pausa supone un estancamiento, una falta de sensibilidad crítica, un sometimiento a las nuevas formas de dominación, un acatamiento de las normas del “libre” mercado, una aceptación de las estratificaciones sociales y raciales. Al mismo tiempo, exponer esa pausa implica una transgresión, un acto de rebeldía: la confrontación. Permanecer en la pausa como proyecto estético abre las puertas a la provocación evidenciando una realidad cuestionable y fisurada de la cual nadie parece hacerse cargo. Quedarse en la pausa es peligroso: es asumir el estancamiento como algo inevitable; es aceptar el fin de la historia sin dar lugar a los espectros. Pero quedarse en la pausa como proyecto estético reinvierte esa otra pausa y la deslinda de sus ataduras. Por eso, Meret y Martel elijen quedarse en pausa para poder salir de ella.

Es por esto que en ambos, la pausa se convierte en excusa, razón, de producción artística y también en una estrategia. Por un lado, parece existir una

necesidad moral de mostrar el vaciamiento y el estancamiento de la sociedad. Por otro lado, la inacción es la manera que encuentran Meret y Martel para enfrentar las complicaciones intrincadas en el presente. Su contemporaneidad radica, entonces, en esa pausa que es, al mismo tiempo, luz y sombra. Por momentos puede ser sólo sombra, pero también es la luz que exhibe las sombras del presente. La pausa es decadencia y pensarla críticamente, apropiársela, la transforma en acto creativo que desmantela los aparatos que se sostienen gracias a la inacción. Así, esta inacción se vuelve antiproducción, es decir, producción no en términos capitalistas sino de sentidos múltiples, ilimitados, de aperturas, de cuestionamientos.

Conclusiones

En *La fábula cinematográfica*, Rancière plantea que el automatismo cinematográfico modifica el propio estatuto de lo real (10). El cine, afirma Rancière, “[n]o reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano *no* las ve” (10 resaltado mío). El registro cinematográfico no es reproducción idéntica de las cosas; el registro es propiamente contemporáneo, en términos de Agamben, ya que permite ver aquello que no se puede ver a la luz: las sombras, la oscuridad. “Un sostenido lamento de la contemporaneidad nos supone testigos de la muerte programada de imágenes a manos de la maquinaria informativa y publicitaria. Aquí hemos elegido el punto de vista opuesto: mostrar cómo el arte de las imágenes y su pensamiento no cesan de alimentarse de aquello que les contraría” (29), sostiene Rancière. Y ese es, precisamente, el mismo punto de partida que he elegido para presentar a las narrativas de la suspensión ya que ellas, sean literarias o fílmicas, elijen ese punto de vista opuesto y se alimentan de lo que las contraría para generar nuevas posibilidades estéticas sacando a la luz aquello que el ojo humano no ve (o no quiere ver).

Desde la duración de las imágenes, desde la inercia o desde la pausa, los autores y directores del corpus aquí trabajado gravitan en torno al presente que les pertenece y les es ajeno al mismo tiempo. Un presente desde el cual deben posicionarse, pero siempre desde el desplazamiento: hay que moverse, desviarse, para poder divisar el estancamiento; hay que estar fuera de tiempo para poder ver las sombras. Estas narrativas se paran *ante* el presente, en varias de sus acepciones: “frente a”, “en comparación” y, sobre todo, “en presencia de” (RAE). Las narrativas

de la suspensión hacen presente y presentan el presente, lo ponen en presencia como un fantasma: lo traen, igual que el narrador benjaminiano que viaja y acerca experiencias para aquel que pueda escucharlas. Poner en presencia es poner en evidencia, dismantelar aquello que se encuentra enmarañado en los sistemas representativos y, sobre todo, en el imperio de la información. Esto no significa que se clarifique el presente, al contrario, poner en presencia es un gesto crítico, de confrontación. Dar luz a las sombras debe generar incertidumbre y desestabilizar.

Lo que tienen en común las obras aquí trabajadas es que nos aproximan una noción de experiencia que no se puede delimitar. Si todavía hay una experiencia recuperable en la actualidad, se encontrará en la falta de certeza, de sentido, de linealidad. En las grietas. Es por esto que es tan difícil definir la trama de estas obras, porque la experiencia contemporánea ya no puede ser narrada en tramas. Aunque los sistemas imperantes impongan desenlaces, fines, hay una realidad, una experiencia, que les escapa y se desarrolla sin objetivos, *en suspensión*. Es que la vida, como dice Rancière, “no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones” (2005 10). Para poder presentar esta experiencia, las narrativas analizadas trabajan de diferentes formas, unas lo hacen *en* la acción (Alonso y Chejfec), otras en la concatenación de acciones inconsecuentes (Rejtman) y las últimas desde la inacción (Meret y Martel). Sea la forma que sea (duración, inercia o pausa), todas postulan un concepto de acción que no tiene comienzo ni fin sino que se mantiene en distintos estados sin ofrecer conclusiones ni cierres. En estas narrativas hay una tendencia a la permanencia, incluso desde el movimiento. En ese detenimiento, la aparente falta de trama, esa “nada”, interpela

tanto al presente como al lector/espectador que, absorbido por la narración de una experiencia que no *ha pasado* sino que *pasa* delante de sus ojos, permanece también en un estado de perplejidad.

La narración y, por lo tanto, la experiencia se hacen posibles gracias a la permanencia en el tiempo presente. Las narrativas de la suspensión se formulan desde la búsqueda del cómo, cómo presentar el presente que pasa, que ocurre, que sucede. Son exploraciones del presente y de formas que permitan manifestarlo, es decir, que permitan “traerlo”, “acercarlo”. A lo largo de este trabajo he intentado mostrar estas formas que, de alguna manera, parecen no formar parte del imaginario del presente actual exhibiendo, así, su propia contemporaneidad porque “[p]ertenece realmente a su tiempo, es de veras contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo” (Agamben 2010 77). Situar en el “pasa” en lugar de en el “ha pasado” es lo que caracteriza a estas narrativas y les permite habitar el presente desde lo inactual. Se ubican en el presente, en el “pasa”, para poder narrar aquello que en otros medios o discursos ya “ha pasado” cerrando la potencialidad creativa. Por esta razón las narrativas de la suspensión no pueden ser pensadas en términos de tramas: si se cuenta la trama, se clausura el sentido. En cambio, el “pasa” supone una imposibilidad de definir el “qué” (sobre qué) dándole al “cómo” el peso de la experiencia. En otras palabras, las postulaciones estéticas aquí trabajadas (la duración, la inercia, la pausa) son exploraciones artísticas que asumen, de diferentes maneras, que la experiencia contemporánea sólo puede ser recuperada

desde el quiebre: parten de la ruptura ya sea representacional, cronológica, política, social, teleológica, o todas ellas juntas.

En una Argentina asolada por el torbellino neoliberal, se materializó un tipo de experiencia que poco a poco comenzó a crecer y cobrar dimensiones imperceptibles. Convertidos en zombies, como los personajes de Martel, o autómatas, como los de Rejtman, los argentinos fuimos expropiados de nuestra propia capacidad crítica. Sumidos en esa vorágine, en la velocidad de la depredación, la mayor parte de la población no podía (o no quería) ver las fisuras del presente. Se aceptaba una realidad, incluso cuando se la rechazaba. En esa aceptación, nada pasaba, dejando todo en el “ya pasó” o, mejor dicho, en el “no pasa nada”. En este marco, las narrativas de la suspensión encuentran estrategias que se apoderan de la negatividad y la convierten en materia de invención. La nada se transforma en esa posibilidad abierta porque hay allí mucho para narrar: es la experiencia que reclama internamente un escape, que busca una rendija a través de la cual la luz la alumbra y descubra sus potencialidades y, así, las suspenda en el presente.

Bibliografía

- AAVV. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989. Print.
- Abraham, Thomas. *La máquina Deleuze*. Bs. As.: Sudamericana, 2006. Print.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Diálectica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1998. Print.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte* 20 (2010): 77-80. Print.
- . *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print.
- . *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 2006. Print.
- . “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”. *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. Tom McDonough. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. Print.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Print.
- Amado, Ana. “Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)”. *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel, ed. Bs. As.: Manantial, 2004. Print.
- Alonso, Lisandro, dir. *Fantasma*. 4L, Lisandro Alonso, Fortuna Films, Slot Machine, 2006. Film.
- . *La libertad*. Hugo A. Alonso, 2001. Film.
- . *Liverpool*. Lisandro Alonso, Ilse Hughan, Marianne Slot, Luis Miñarro, Christoph

- Hahnheiser, 2008. Film.
- . *Los muertos*. Florencia Enghel, Vanessa Ragone, 2004. Film.
- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. New York: I.B. Tauris, 2012. Print.
- Aristóteles. *Poética*. Bs As.: Quadrata Editor, 2002. Print.
- Arnheim, Rudolph. *Film as Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957. Print.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.
- Badiou, Alan. “El cine como experimentación filosófica”. *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel, ed. Bs. As.: Manatíal, 2004. Print.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Print.
- . *La cámara lúcida*. Bs. As.: Paidós, 1989. Print.
- . *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Print.
- Battle, Diego y Diego Lerer, comps. *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Bs. As.: FIPRESCI, 2010. Print.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon, 1964. Print.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.
- . *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2005. Print.
- . *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1984. Print.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2006. Print.
- Bearn, Gordon C. F. “Differentiating Derrida and Deleuze”. *Continental Philosophy*

- Review* 33 (2000): 441-465. Print.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987. Print.
- . "El narrador". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*.
Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. Print.
- . "Experience". *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 2*. Cambridge, Mass:
Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Print.
- . "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la
historia*. Bs. As.: Taurus, 1989. Print.
- . "Sobre algunos temas de Baudelaire". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*.
Madrid: Taurus, 1980. Print.
- . "Tesis de la filosofía de la historia". *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre
la historia*. Santiago, Chile: LOM, 1996. Print.
- . "The Handkerchief". *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 2*. Cambridge,
Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Print.
- . "The Storytelling". *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1988. Print.
- Berg, Edgardo H. "Ficciones urbanas". *Celehis. Revista del Centro de Letras
Hispanoamericanas* 10 (1998): 23-37. Print.
- . "Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec". *El intérprete* 32 (2007). Web.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Bs. As.: Editorial Cactus, 2007. Print.
- . *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Bs. As.:
Cactus, 2006. Print.
- . *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones
Sígueme, Print.

- Berj, Ole. "Drug Addiction and Capitalism: Too Close to the Body". *Body and Society*. 14: 1 (2008): 1-22. Print.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989. Print.
- Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf, comps. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Bs. As.: Tatanka, FRIPESCI, 2002. Print.
- Bernini, Emilio. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic, 2008. Print.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969. Print.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. Print.
- Borón, Atilio A. "Los Axiomas de Anillaco". La visión de la política en el pensamiento y en la acción de Carlos Saúl Menem". *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Bs. As.: Ediciones Letra Buena, 1991. Print.
- . "El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem". *Peronismo y Menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Bs. As.: El Cielo por Asalto, 1995. Print.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. Print.
- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1995. Print.
- Brodersen, Diego. "El cineasta libre". *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Battle, Diego y Diego Lerer, comps. Bs. As.: FIPRESCI, 2010. Print.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. Print.

Bueno, Mónica. "De islas y utopías en la literatura argentina". *Caligrama*. 12 (2007) 35-52. Print.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones península, 1987. Print.

Caillois, Roger. *Sociología de la novela*. Bs. As.: Sur, 1942. Print.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977. Print.

Charney, Hanna. *The Detective Novel of Manners*. London and Toronto: Associated University Presses, 1981. Print.

Chejfec, Sergio. *Baroni: un viaje*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. Print.

---. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. Print.

---. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 1992. Print.

---. *El llamado de la especie*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. Print.

---. "El fracaso como círculo virtuoso" *Poéticas del fracaso*. Ed. Sánchez, Yvette y Roland Spiller. Frankfurt: Gunter Narr Verlag, 2009. Print.

---. *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005. Print.

---. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur, 1990. Print.

---. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. Print.

---. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004. Print.

---. *Mis dos mundos*. Barcelona, Candaya, 2008. Print.

Clifford, James. "Notes on Travel and Theory". *Traveling Theories. Traveling Theorists. Inscriptions 5*. Clifford, James and Vivek Dhareshwar, eds. Santa Cruz: Center for Cultural Studies, Oakes College, University of California at Santa Cruz, 1989. Print.

- Contreras, Sandra. "Algo más sobre la narrativa argentina del presente". *Katatay* 5 (2007): 6. Web.
- . "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12 (2006). Web.
- Culler, Jonathan. *Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. Print.
- . *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1984. Print.
- Debord, Guy. "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organizing and Action of the International Situationist Tendency". *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. Tom McDonough. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. Print.
- . *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1994. Print.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996. Print.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.
- . *Desert Islands and Other Texts. 1953-1974*. Cambridge, Mass.: Semiotext(e), 2004. Print.
- . *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2002. Print.
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1987. Print.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987. Print.
- . *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987. Print.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Bs. As.:

- Paidós, 2005. Print.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Print.
- . "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- . "La difference". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- . *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975. Print.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Print.
- . *Spectres of Marx*. New York: Routledge, 1994. Print.
- . "The Villanova Roundtable". *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997. Print.
- . *Without Alibi*. California: Stanford University Press, 2002. Print.
- . *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI, 1998. Print.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Echographies of Television*. Cambridge: Polity, 2002. Print.
- D'Espósito, Leonardo. "Los noventa son el plan maestro de la dictadura" Entrevista con Lucrecia Martel. *Crítica de la Argentina*. 20 de agosto de 2008. Web.
- Díaz, Valentín. "Benjamin, Bataille y las formas de la contemporaneidad". *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Ed. Claudia Kozak. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 2006. Print.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia el arte y anacronismo de las imágenes*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Print.
- Falicov, Tamara L. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London:

- Wallflower Press, 2007. Print.
- Febbro, Eduardo. *Entrevista a Paul Virilio: política, velocidad, miedo*. Consultado el 15 de dic. del 2010. <<http://filosofiauruguayaspruz.com/forums/?page=post&id=029C609F-6BB6-4C0D-9857-C1BC739B6928>>
- Forcinito, Ana. "Mirada cinemaográfica y género sexual. Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel". *Casqui* 35.2 (2006): 109-130. Print.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999. Print.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Valencia: Pre-textos, 1997. Print.
- . "¿Qué es la Ilustración?". *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Bs. As.: Paidós, 1999. Print.
- . *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- François, Cécile. "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43 (2009). Web.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Print.
- Garramuño, Florencia, Luciana di Leone y Gonzalo Aguilar (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007. Print.
- Germani, Gino. *Autoritarismo, fascismo y populismo nacional*. Bs. As.: Temas, 2003. Print.
- Goethe, Johann y Friedrich Schiller. *Correspondence between Goethe and Schiller*

- 1794-1805. Tr. Liselotte Dieckmann. New York: Peter Lang, 1994. Print.
- Gómez, Leila. "El cine de Lucrecia Martel: La medusa de lo recóndito". *CiberLetras* 13 (2005). Web.
- Gramuglio, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista, volumen 6*. María Teresa Gramuglio, ed. Noé Jitrik, dir. Bs. As.: Emecé, 2002. Print.
- Grüner, Eduardo. "Las fronteras del (des)orden. Apuntes sobre el estado de la sociedad civil bajo el menemato". *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Bs. As.: Ediciones Letra Buena, 1991. Print.
- Gundermann, Christian. "La libertad entre los escombros de la civilización". *CiberLetras* 13 Web. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>
- Harvey, David. *A Brief history of Neoliberalism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. Print.
- . *The Condition of Postmodernity*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1989. Print.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 1995. Print.
- Horne, Luz. "A Portrait of the Present: Sergio Chejfec's Photographic Realism". *Hispanic Review* Spring (2010): 229-250. Print.
- . *Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y Joao Gilberto Noll*. Diss. Yale University, 2005. Print.
- Hutchens, Eleanor N. "The Identification of Irony". *ELH* 27-4 (1960) : 352-363. Print.
- Huyssen, Andreas. "La nostalgia de las ruinas". *Punto de vista* 89 (2007): 34-40.

Print.

---. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.*

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Print.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham:

Duke University Press, 1991. Print.

Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal.*

Bs. As.: 2009. Print.

Jenckes, Kate. "Myopic Witnessing and Intermittent Possibilities of Community in

Sergio Chejfec's *Los Planetas* and *Boca de Lobo*". *Revista de Estudios Hispánicos*

44 (2010): 213- 233. Print.

Kohan, Martín. "Más acá del bien y del mal. La novela hoy". *Punto de vista.* 2005

(83): 7-12. Print.

---. "Situación actual del realismo críptico" *Boletín/12 del Centro de Estudios de*

Teoría y Crítica Literaria. Diciembre, 2005. Print.

---. "El siglo vacío". *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso internacional Buenos*

Aires-La Plata. Vol. II. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. Print.

Komi Kallinikos, Christina. "*El aire y Boca de lobo* de Sergio Chejfec: una poética

de la ausencia". *Las ciudades y el fin de siglo XX en América Latina: Literaturas,*

culturas, representaciones. Teresa Occhia Havas, ed. Bern: Peter Lang, 2007.

Print.

Koselleck, Reinhart. *Aceleración, prognosis y secularización.* Valencia: Pre-Textos,

2003. Print.

Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis.*

- Santiago de Chile: Cuarto propio, 1999. Print.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007. Print.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Bs. As.: La Marca, 1992. Print.
- . *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Candencia, 2009. Print.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.
- López de Espinosa, Susana. "Tres novelas de Sergio Chejfec. Descentramiento del género". *El límite difuso. Estudios de intergenericidad en la literatura argentina*. Bs. As.: Proejar, 2003. Print.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010. Print.
- . "Literaturas postautónomas". *CiberLetras* 17 (2007). Web.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. Print.
- . *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1977. Print.
- Lyotard, Jean François. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2005. Print.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Mallo, Alfonso. "La obrera y el hombre anónimo". *Bazaramericano*. Web.
http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/obrero_mallo.htm

- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Bs. As.: Nueva Visión, 2004. Print.
- Martel, Lucrecia. *La ciénaga*. Lita Stantic, 2001. Film.
- . *La mujer sin cabeza*. Aquafilms, El deseo, R&C, Slot Machine, Teodora Film, 2008. Film.
- . *La niña santa*. Lita Stantic, 2004. Film.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and the Neoliberal Crisis*. Durham/London: Duke University Press, 2001. Print.
- Mast, Gerald and Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1985. Print.
- Matheou, Demetrios. "Vanishing Point". *Sight & Sound* (2010): 28-32. Print.
- Meret, Diego. *En la pausa*. Bs. As.: Mansalva, 2009. Print.
- Montaldo, Graciela. "Una literatura que lo puede todo". *A literatura latino-americana do século XXI*. Resende, Beatriz, ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. Print.
- Muecke, D.C. *Irony and the Ironic*. New York: Methuen, 1986. Print.
- Murmis, Miguel y Juan Carlos Portantiero. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Bs. As.: Siglo XXI, 1971. Print.
- Newton, Issac. *Newton's Principia. The Mathematical Principles of Natural Philosophy*. New York: Daniel Adee, 1846.
- <http://archive.org/stream/100878576#page/n7/mode/2up>. Web.
- Niebylski, Dianna. "Gramática y geografía de la carencia: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec". *¡Dale nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes*. Christian Ricci y Gustavo Geirola, eds. Bs. As.: Editorial Nueva Generación, 2005. Print.

- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Bs. As.: Libros del Zorzal, 2006. Print.
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Bs. As.: Picnic Editorial, 2007. Print.
- Pabón, Consuelo. “Diferencia y repetición en el acto de crear”. *Los límites de la estética de la representación*. Adolfo Chaparro Amaya, ed. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2006. Print.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2009. Print.
- Pauls, Alan. “La importancia de llamarse Silvia Prieto (Entrevista con Martín Rejtman).” *Página/12* 23 de mayo 1999. Print.
- . “Vamos de paseo (Entrevista a Martín Rejtman)”. *Radar Página/12*, 30 de mayo, 2004. Web.
- Pena, Jaime, ed. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B, 2009. Print.
- Perkins, V. F. *Film as Film. Understanding and Judging Movies*. New York: Da Capo Press, 1993. Print.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, DF: Siglo XXI, 1998. Print.
- Plotkin, Mariano B. “Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 2-1 (1991). Web.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave, 2011. Print.

- Porta Fouz, Javier. "El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa". En *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Jaime Pena, ed. Madrid: T&B Editores, 2009. 33-45. Print.
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 2001. Print.
- . "La postración de la palabra: parálisis y melancolía en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* (2009). Web.
- Quirós, Daniel. "La época está en desorden: reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel". A *Contracorriente* 8-1 (2010): 230-258. Web.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Bs. As.: Manantial, 2010. Print.
- . *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.
- . "La política de la estética". *Otra parte* 9 (2006):1-15. Print.
- Rejtman, Martín. "Poética". *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Becerra, Eduardo, ed. Madrid: Páginas de espuma, 2006. Print.
- . *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Print.
- . *Los guantes mágicos*. Musaluppi, Rejtman, 2003. Film.
- . "The Wonderful World of Filmmaking". *The Unesco Courier* October (2000): 19. Print.
- . *Silvia Prieto*. Rejtman, 1999. Film.
- . *Silvia Prieto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999. Print.

- . *Velcro y yo*. Buenos Aires: Planeta, 1996. Print.
- . *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia: IVAM, 1993. Print.
- . *Rapado*. Agresti, Kasander, Rejtman, 1992. Film.
- . *Rapado*. Buenos Aires: Planeta, 1992. Print.
- Rosset, Clement. *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-textos, 2004. Print.
- Rousseau, Jean Jacques. *The First and Second Discourses*. Boston/New York: St. Martin's Press, 1964. Print.
- Russo, Eduardo A. "Por un cine emancipado". *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Battle, Diego y Diego Lerer, comps. Bs. As.: FIPRESCI, 2010. Print.
- . "Lisandro Alonso: States and Mutations of Cinema". *The Film Edge. Contemporary Filmmaking in Latin America*. Eduardo A. Russo, ed. Bs. As.: Editorial Teseo, 2010. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Print.
- . *La narración-objeto*. Bs. As.: Editorial Planeta, 1999. Print.
- Salas, Hugo. "¿Se puede vivir bien en un mundo así?". En *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Battle, Diego y Diego Lerer, comps. Buenos Aires: FIPRESCI, 2010. Sin numeración (libro digital -PDF). Print.
- Santos Mendes, Eduardo e Ivonete Pinto. "Lucrecia Martel e o benefício da incerteza". *Teorema* 8 (2005): 28-32. Print.
- Saraceni, Gina. *Escribir para atrás. Herencia, lengua, memoria*. Bs. As.: Beatriz Viterbo Editora, 2008. Print.
- Sarlo, Beatriz. "Vivir para leer, leer para vivir". *Diario Perfil*. Suplemento cultural. 21 de junio de 2009. Web.

- . "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia." *Punto de vista* 86 (2006): 1-6. Print.
- . "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva". *Imágenes de los noventa*. Alejandra Birgin y Javier Trímboli, comps. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003. Print.
- . *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Print.
- Sartora, Josefina. "Unos y otros en un país desquiciado". *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Battle, Diego y Diego Lerer, eds. Bs. As.: FIPRESCI, 2010. Print.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1971. Print.
- Selsam, Howard, David Goldway and Harry Martel. *Dynamics of Social Change. A Reader in Marxist Social Science*. New York: International Publishers, 1980. Print.
- Sigal, Silvia. "Del peronismo como promesa". *Desarrollo Económico* 48-189/190 (2008): 269-286. Print.
- Sosa, Cecilia. "A Counter-narrative of Argentine Mourning". *Theory, culture, society* 26. 7-8 (2009): 250-262. Print.
- Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota" *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Diciembre, 2005. Print.
- . "Magias parciales del realismo" *Milpalabras*, 2, verano, 2001. Print.
- Stoichita, Victor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006. Print.

- Suárez, Pablo. "Martín Rejtman: la superficie de las cosas". En *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Eds. Horacio Bernades, Lerer, Diego y Wolf, Sergio. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002. 43-48. Print.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 2004. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984. Print.
- . "Las categorías del relato literario". *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Print.
- Tomachevski, Boris. "Temática". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970. Print.
- Trejo, Juan. "Entrevista a Sergio Chejfec". *Quimera* 302 (2008): 12-21. Print.
- Trerotola, Diego. "Martín Rejtman: La estética del valor justo". En *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Ed. Jaime Pena. Madrid: T&B Editores, 2009. 101-108. Print.
- Truffaut, François. *Hitchcock by François Truffaut*. New York: Touchstone, 1983. Print.
- Vieytes, Marcos. "Lucrecia Martel: La mujer del cuadro". *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Pena, Jaime, ed. Madrid: T&B, 2009. Print.
- Virilio, Paul. *Speed and Politics*. Cambridge, Mass.: Semiotest(e), 2006. Print.
- . *La inercia polar*. Madris: Prometeo, 1999. Print.
- . *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997. Print.
- . *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988. Print.

Wilde, A. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic*

Imagination. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. Print.

Wulff, Hans J. "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers Expectations".

Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations.

Vorderer, Peter, Hans Wulff and Mike Friedrichsen eds. New Jersey: Lawrence

Erlbaum Associates, 1996. Print.

